

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**  
**CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO**  
**PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**RAQUEL DA SILVA YEE**

**ENTRE NOTAS, ENTRELAÇOS:**  
**ODORICO MENDES E O JOGO DE ESCRITURAS**

**FLORIANÓPOLIS,**  
**2017**



RAQUEL DA SILVA YEE

**ENTRE NOTAS, ENTRELAÇOS:  
ODORICO MENDES E O JOGO DE ESCRITURAS**

Tese submetida ao Programa de Pós- Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Área de concentração: Literaturas

Orientadora: Profa. Dra. Patricia Peterle

FLORIANÓPOLIS,  
2017

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

Yee, Raquel da Silva  
Entre notas, entrelaços: Odorico Mendes e o jogo de  
escrituras / Raquel da Silva Yee ; orientadora, Patricia  
Peterle - Florianópolis, SC, 2017.  
185 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Odorico Mendes . 3. notas de rodapé  
e de fim. 4. escritura . 5. desconstrução. I. Peterle,  
Patricia . II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

RAQUEL DA SILVA YEE

**ENTRE NOTAS, ENTRELAÇOS:  
ODORICO MENDES E O JOGO DE ESCRITURAS**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título de  
DOUTORA EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo  
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de  
Santa Catarina.

FLORIANÓPOLIS, FEVEREIRO DE 2017.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Profa. Dra. Patricia Peterle (Ori-  
entadora - Presidente/UFSC)

---

Prof. Dr. André Fiorussi (UFSC)

---

Profa. Dra. Maria Aparecida  
Barbosa (UFSC)

---

Prof. Dr. Lauro Maia Amorim  
(UNESP)

---

Profa. Dra. Ana Luiza de  
Andrade (UFSC)

---

Prof. Dr. Alexandre Montauray  
(PUC-RJ)



## AGRADECIMENTOS

*À minha família, especialmente aos meus pais  
Rosa e Júlio, pelo apoio incondicional;*

*À professora Patricia Peterle, pela orientação,  
por conduzir os processos e os diálogos  
com bastante sensibilidade;*

*Aos professores André Fiorussi, Sergio Medeiros  
e Maria Aparecida Barbosa, que participaram da  
fase de qualificação, pelas críticas valiosas e pelo  
encontro prazeroso. Aos que compuseram a banca  
de defesa da tese, Maria Aparecida Barbosa, Ana  
Luiza de Andrade, André Fiorussi, Lauro Maia  
Amorim e Alexandre Montauray, pelas arguições,  
pelo momento especial e frutífero;*

*Aos queridos amigos Adriano, Adriana,  
Rosane, Nice, Cris, Claudia, Bel, Amélia,  
Fábio, Andreia, Rodolfo, Marcão, Carlinha,  
Neto, Mari, pela parceria,  
pelas risadas, pela leveza e alegria;*

*À professora Magda, pelos ensinamentos do yoga;*

*À UFSC, pelo apoio institucional;*

*A todos que me apoiaram de alguma maneira,*

*a minha imensa Gratidão! :)*





## RESUMO

Esta tese apresenta reflexões sobre as inusitadas digressões de Odorico Mendes (1799-1864) expostas nas notas das suas traduções de Virgílio e Homero. Digressões que, ao provocarem uma série de rupturas e desvios, oferecem possibilidades para pensá-las através de um conjunto de outras irreverentes notas de rodapé e de fim que circulam de maneira estratégica no âmbito da tradução, das narrativas históricas e ficcionais, como é possível ver em Edward Gibbon, Jean-Jacques Rousseau, Basílio da Gama, Jorge Luis Borges, Enrique Vila-Matas, Rodolfo Walsh, entre outros. Há nessas notas confluentes sintomas de (des) apropriações, tensões e crises. Por isso nesta tese a ideia de *jogo*, enquanto prática de experimentação da linguagem e abertura para novos espaços de produção de sentidos, está atrelada ao movimento das notas, já que elas são dispositivos estético-discursivos que reformulam a problemática da escritura, do sujeito da e na literatura. Nesse sentido, Jacques Derrida, Roland Barthes, Walter Benjamin, entre outros pensadores, permitem colocar em cena os movimentos dissimulados nos espaços das notas, propiciando um debate sobre o descentramento, em oposição à pretensão de totalidade, de linearidade, da sacralização monolítica do saber.

**Palavras-chave:** Odorico Mendes - notas de rodapé e de fim - escritura - *jogo* - desconstrução.



## ABSTRACT

This thesis presents reflections on the unusual digressions of Odorico Mendes (1799-1864) exposed in the notes of his translations of Virgil and Homer. Digressions that, causing a series of ruptures and deviations, offer the possibility of considering them through a set of other irreverent footnotes and endnotes that strategically circulate in the field of translation, historical and fictional narratives, as it is easily seen in Edward Gibbon, Jean-Jacques Rousseau, Basílio de Gama, Jorge Luis Borges, Enrique Vila-Matas, Rodolfo Walsh, among others. In these notes there are confluent symptoms of dispossession, tension and crisis. Therefore, in this thesis the idea of *game* as a practise of language experimentation and openness to new spaces of sense production, is linked to the movement of these notes, since they are aesthetic-discursive devices that reformulate the problematic of writing, of the subject and of literature. In this sense, Jaques Derrida, Roland Barthes, Walter Benjamin among other thinkers, allow to put on the scene the hidden movements in the spaces of the notes, propitiating in this way a debate on the decentralization, as opposed to the pretension of totality, linearity and the monolithic sacralization of knowledge.

### **Keywords:**

Odorico Mendes - footnotes and endnotes - writing - *game* - deconstruction



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO 1 - ÀS MARGENS, O JOGO DE ESCRITURAS.....</b>	<b>23</b>
<i>Ponto de partida: a desconstrução .....</i>	<i>25</i>
<i>As (i)limitações do jogo .....</i>	<i>32</i>
<i>Notas de rodapé, notas de fim: tensões e conversações .....</i>	<i>40</i>
<i>Pormenores ficcionais.....</i>	<i>54</i>
<b>CAPÍTULO 2 - ENCENAÇÕES: SER-NOTA, SER-OUTROS .....</b>	<b>65</b>
<i>Cena 1 - Notas labirínticas .....</i>	<i>67</i>
<i>Cena 2 - Notas do Não.....</i>	<i>79</i>
<i>Cena 3 - N. de T. ....</i>	<i>88</i>
<i>Cena 4 - Entre notas, entrelaços.....</i>	<i>97</i>
<b>CAPÍTULO 3 - NAS NOTAS, AS ULTRAPASSAGENS.....</b>	<b>103</b>
<i>"Não se voa sem asas" .....</i>	<i>113</i>
<i>Extraviar, insistir nas digressões.....</i>	<i>124</i>
<i>Lembranças de velhos .....</i>	<i>133</i>
<i>Dos contágios.....</i>	<i>138</i>
<i>No centro, as tiranias.....</i>	<i>144</i>
<i>Forças de dispersão .....</i>	<i>154</i>
<i>Múltiplos cortes, múltiplas cenas.....</i>	<i>158</i>
<b>NOTAS AO FIM, UM RECOMEÇO .....</b>	<b>171</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>175</b>



## INTRODUÇÃO

*[...] há um toque de mestre na  
proficiência digressiva,  
cujo mérito receio tenha passado  
inteiramente despercebido ao leitor.<sup>1</sup>*

Laurence Sterne

As inusitadas notas das traduções de Odorico Mendes (1799-1864) abrem espaços literários plurais para se pensar o desempenho plástico da linguagem, os deslocamentos e as metamorfoses das escrituras. Desestruturar, extraviar, estranhar, polemizar, ironizar, multiplicar. Nessas notas há fricções passíveis de gerar novos textos e, por extensão, novas leituras que contribuem para que um movimento inquietante e desviante se instale.

Se “para o tradutor, o texto é uma coreografia; a notação das figuras e dos passos que se deve reexecutar”<sup>2</sup>, Odorico parece ter encontrado um jeito de se movimentar, improvisar, dançar livremente. Suas digressões expostas nas notas das traduções para o português dos clássicos de Virgílio e Homero, por vezes, estão relacionadas à tradução, aos confrontos lexicais e semânticos; e em outros momentos as discussões inerentes ao confronto com o texto-fonte são abandonadas e um novo (con)texto é produzido e partilhado. Ao utilizar tais recursos para tratar de questões particulares e sócio-culturais de seu tempo e de outras épocas, Odorico subverte o papel reservado às notas com um grafo complexo de suas pegadas.

Suas notas expostas ao final de cada livro traduzido abrem-se para os comentários relativos à tradução, todavia não se limitam às infor-

---

<sup>1</sup> STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 105-106

<sup>2</sup> De fato, enfatiza Perrone-Moisés, que para Barthes, traduzir “é entrar na dança” e a dança é um “rastros de luta”. “(...) Ora, cada escritor tem seu modo de haver com a língua, suas táticas de luta. Mesmo os escritos mais desenvoltos, mais harmoniosos (ou melhor: esses em particular), resultam de afrontamentos e esquivas resolvidos em dança.” Cf. BARTHES, Roland. *Aula*, 2007. p. 66.

mações técnicas, uma vez que os espaços engendrados, aos poucos, vão sendo ocupados por outras questões que ultrapassam a esfera da reflexão sobre tradução. As notas se constituem como derivas suficientemente capazes de mudar os rumos da leitura da narração e elevam o debate sobre escritura, sobre o sujeito da e na literatura, da e na tradução, pois o que reteve a atenção foram justamente os trânsitos, os interesses difusos, os desdobramentos desse espaço.

Parece não fazer sentido, à ótica de Odorico Mendes, que o texto traduzido seja mudo (se é que isso seja possível). Por isso, ele não renuncia à inventividade, à recriação e arremessa o leitor para ainda mais longe, para as idiossincrasias, para as subjetividades, já que, como coloca Nietzsche, a essa tarefa de tradução sempre cabe as seguintes indagações: "Não devemos tornar o antigo novo para nós e nos arrumarmos e imaginarmos nele? Não devemos poder insuflar nossa alma nesse corpo sem vida?"<sup>3</sup>.

Através da literatura traduzida Odorico Mendes encontrou uma maneira de circular, gerar tensões, trapacear a língua, o texto. O espaço das notas, reservado ao tradutor, se transformou num lugar propício para os seus debates sobre as complexas tarefas da tradução poética, sobre línguas e literaturas, para reflexões eruditas, polêmicas, irônicas, ideológicas. Discussões que rodeiam as tramas ficcionais das obras, as tramas do contexto histórico, estético, político e social de várias épocas, bem como os seus dramas pessoais e profissionais. As notas são lugares singulares que se abriram para os diálogos com o leitor, para as reminiscências de suas aventuras, como podemos perceber abaixo no fragmento de sua nota ao Livro V da tradução de *Odisseia*, referente à passagem em que Calipso, a ninfa do mar, liberta Ulisses para que ele prossiga a viagem em sua jangada.

[...] É notável que a descrição da jangada assim aqui como mais adiante, case inteiramente com o que vemos hoje em dia. As que andam nas costas de muitas províncias do Brasil têm o mesmo soalho de que fala Homero, com um banco alto onde os jangadeiros atam os cabos da vela. Este soalho ou tabulado é um como tombadilho, mas não comparável aos dos navios; e eu o chamara *jirau*,

---

<sup>3</sup> Ver aforismo "Traduções" em: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 103-104.



nome da língua geral dos indígenas usado para significar o objeto, se não temesse a pecha de querer acaboclar a linguagem de Homero. Pobre tradutor do poeta, já me vi metido em uma jangada na costa do Ceará, a qual saía ao mar pela primeira vez e tinha uma vela descompassada; virou-se, e tive de perder entre as grossas vagas chapéu, sapatos e meias: foi este um dos grandes perigos em que me tenho achado. A ninfa Ino certamente não me acudiu nem me emprestou a cintura de salvação, como fez a Ulisses; mas outra jangada, maior e melhor, veio em socorro nosso, e levou-me de pés descalços a bordo do brigue português Aurora, que me transportou ao Maranhão. Os velhos gostam de memorar as suas aventuras.<sup>4</sup>

As digressões são disparadas através do confronto com o texto traduzido e são elas que dão às notas um caráter inusitado, excêntrico. Odorico sente necessidade de revisitar experiências, lugares. Por isso reconstrói suas memórias nas notas e remete o leitor a outros percursos. Especialmente no fragmento da nota citada acima vemos que ele encontra na tradução uma oportunidade para falar livremente sobre a sua inesperada queda no mar cearense, remetendo-nos ainda, com certo humor, ao episódio em que a ninfa Ino interviria para salvar Ulisses da morte.

Como uma vela descompassada que desprende a jangada de um fluxo contínuo, pendendo de um lado para o outro, Odorico vagueia num mar de digressões. À vista desse movimento, podemos perceber antecipadamente que se as notas em alguns momentos são uma escolha retórica ou estética, elas se traduzem antes de tudo por uma relação com o mundo. Isso explica porque nesses (des)encontros descompassados das digressões odoricianas emergiu um contexto propício para intercambiar alguns pontos de vista sobre a mobilidade das notas de rodapé e de fim, na tentativa de vislumbrar o horizonte da concepção barthesiana de *texto* em "sua força de fugir infinitamente da palavra gregária (aquela que se

---

<sup>4</sup> Ver em: HOMERO, *Odisséia*, 2009, p.61.

agrega), mesmo quando nele ela procura reconstruir-se; ele empurra sempre para mais longe"<sup>5</sup>.

Os deslocamentos conduzidos por meio das notas não poderiam, senão, gerar objetos literários que trapaceiam as convenções, as dicotomias, as tradições. Por tais razões é que fenômeno das notas e seus desdobramentos se manifestam em diversos campos, na história, na literatura, na tradução, na filosofia, possibilitando um diálogo sobre as várias tensões que se constroem nesses espaços, sobretudo nos espaços que rejeitam a formulação corrente da referenciação, da normatização.

À vista disso, proponho nesta tese, uma reflexão sobre como as notas de rodapé e de fim são lugares de imprevistos, de impulsos criativos, de pensamentos soltos. Desprenderei daí importantes questionamentos sobre como a ideia de *jogo*, na perspectiva da desconstrução, nos ajuda a entender alguns movimentos dissimulados nesses espaços das notas. O que nos levará a pensar sobre como a elaboração dessas notas está diretamente ligada ao desenvolvimento das novas formas de escrita que, por sua vez, produziram uma mudança significativa na configuração das produções literárias, revelando idiosincrasias, simbioses entre autor, tradutor, (con)texto e leitor. Então, se no trabalho de mestrado intitulado *Odorico Mendes, o manuscrito da Ilíada e diversas facetas da atividade tradutória* (2011)<sup>6</sup>, me deparei, inusitadamente, com um manuscrito até então inédito e discuti a maneira peculiar de Odorico lidar com a tradução poética inserida em seu tempo, buscarei, doravante e de modo geral, refletir especificamente sobre o uso desse espaço das notas, o significado desse desvio e como suas possíveis correlações falam ao horizonte filosófico da literatura.

Nesse viés, as configurações das notas tornam-se um ousado *jogo* de escrituras. Um entre-lugar, em oposição ao modelo centralizado, à perspectiva cartesiana, que emerge de uma escrita que agencia exterioridades pouco aparentes no interior de um espaço textual aberto e orgânico. Um espaço que se desdobra e não para de se remeter a outros, num movimento instável. O que nos leva a entender a constituição das notas enquanto narrativas enviesadas, já que ocupam literalmente um espaço

---

<sup>5</sup> BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. SP: Cultrix, 2007, p. 33.

<sup>6</sup> YEE, Raquel da Silva. *Odorico Mendes, o manuscrito da Ilíada e diversas facetas da atividade tradutória*. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, UFSC, Florianópolis.

gráfico marginal ao serem dispostas no pé da página ou no fim de um livro.

O que está em questão, portanto, são os variados tipos de devir. E o texto, em seu caráter híbrido e heterogêneo, reivindica essas multiplicidades. Assim, as notas colocam em evidência um regime de signos diferentes e o estatuto do estado das coisas. E esses diálogos propõem, numa perspectiva anacrônica, reunir sutilezas, sinais, detalhes desses deslocamentos. Aliás, sob a ótica de Walter Benjamin, conduziremos o olhar para esses diálogos como quem olha para o texto partindo da noção de tempo como forma característica da nossa experiência e para além de um escoamento contínuo e cíclico. Um tempo sem progressão, sempre em movimento, tal qual a relação entre presente e passado. Por isso, esta tese procura se afastar da ideia de continuidade, pois, como diz Benjamin, "para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles"<sup>7</sup>.

Sem dúvida, diante dessas colocações, fica evidente uma posição que transgride as visões canônicas que se constrói das notas, de que são letras minúsculas, vistas de relance no pé ou no fim da página, espaços menores, secundários especialmente reservados à eloquência acadêmica, à identificação das referências bibliográficas, ou, no caso das notas de tradução, ao mínimo possível de esclarecimento semântico-lexical, histórico-social próprios do confronto dos textos e do par de línguas em questão. Mais que isso, as notas são gatilhos para pensarmos como algumas narrativas topograficamente paralelas se estendem, deslocam o espaço principal e sinalizam várias tensões e conversações. Aliás, seriam essas notas uma reinvidicação de um texto híbrido, de uma alteridade?

À vista dessas problematizações, não há estanqueidade possível entre os objetos estéticos pertencentes ao literário, à escritura (no caso das notas de tradução). E nesta tese há um evidente movimento de afastamento e retorno aos escritos de Odorico Mendes, um desenrolar de idas e vindas, que colocam em *jogo* discussões sobre confluentes textos que se configuram como notas, ou seja, narrativas que rompem com as

---

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Fêres Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo; posfácios Willi Bolle e Olgária Chain Fêres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 512.

estruturas tradicionais de escrita e apontam para um movimento complexo de manifestação do pensamento.

Assim, a partir dos aspectos que emergem da leitura das notas de Odorico e do trânsito com outras leituras e literaturas, sistematizo a tese em 3 capítulos, da seguinte maneira: No primeiro capítulo, **Às margens, o jogo das escrituras**, desenvolverei a ideia de que as notas se configuram como um *jogo*, uma atividade interativa da linguagem, uma experiência estética de escrita cujas regras são a todo momento revistas, visando a abertura de novos espaços de produção de sentidos. A partir dessa constatação não é mais possível escapar destes aspectos inerentes à linguagem: escritura, desconstrução, diferença, singularidades, subjetividades. Conceitos pontualmente implicados e que encontram ecos nas reflexões de Jacques Derrida, Roland Barthes, Walter Benjamin, entre outros autores que se inclinam ao debate sobre o descentramento da escrita, do ser, isto é, a um abandono declarado ao lugar fixo, estanque, hierárquico. Questões que podem ser compreendidas melhor a partir do reconhecimento de alguns usos das notas ao longo da história. Sendo assim, em seguida, serão apresentadas discussões sobre de que modo as notas foram utilizadas por alguns escritores, ficcionistas, tradutores e como suas produções, em diferentes momentos, apontam para um pensamento plural e ontológico.

Como a ficção agrega as notas de rodapé em seus espaços narrativos? Que tensões emanam desses deslocamentos? Essas questões vão nortear as reflexões apresentadas no segundo capítulo, **Encenações: Ser-nota, Ser outros**, no qual veremos especificamente nos contos *Pierre Menard: autor de Quixote* (1944) e em *A biblioteca de Babel* (1944) de Borges, no romance *Bartleby e companhia* (2003) de Vila-Matas e, posteriormente, nas narrativas *Notal al pie* (1967) de Rodolfo Walsh e *Notas ao pé de página* (1995) de Moacyr Scliar, algumas motivações pelas quais a literatura contemporânea encena o uso das notas de rodapé e como esses textos estabelecem interlocuções que também contribuem para pensarmos o movimento próprio de Odorico Mendes.

Tais inquietações serão direcionadas, especialmente, para as notas de Odorico Mendes que, durante seu processo de tradução, decidiu ampliar as possibilidades de discurso, desprendendo o olhar para além do texto traduzido. Dessa forma, no capítulo 3, **Nas notas, as ultrapassagens**, tratarei, especificamente, sobre o espaço das notas nas traduções de Odorico Mendes em *Eneida* (1854), *Bucólicas* (1858) e *Geórgicas* (1858), de Virgílio; em a *Iliada* (1864) e a *Odisséia* (1929), de Homero.

Traduções que por muito tempo foram alvos de críticas díspares e controversas. Afinal, o que é possível ler nessas notas? Ora nas traduções, ora nos demais textos como prefácios e cartas é notável o aparecimento dos vários sujeitos que constituem a figura de Odorico Mendes. Ao percorrermos algumas notas perceberemos que os comentários expostos são interligados por reflexões que envolvem o público e o privado, política, literatura, história, proposições filosóficas, levando-nos a indagar sobre qual é, de fato, o papel (da nota) do tradutor/ escritor?

As questões que emergem dos textos de Odorico Mendes expõem suas configurações plurais, envoltas por subjetivações. Assim, no viés dessas inquietações, as análises recaem sobre as singularidades de seus escritos, das suas digressões, e percorrem os caminhos imbricados que envolvem o seu percurso e discurso político-literário. Pensaremos essas singularidades como uma potência de experimentações. São esses vários mo(vi)mentos das notas que conduzem à reflexão sobre o seu modo de pensar e escrever, nesse espaço em que se confirma como as experiências da linguagem se dão de maneira inusitada e como a literatura, em suas diversas conexões, capta e privilegia tais sensações. Então, seguir a mobilidade das notas de Odorico Mendes implica entender a complexidade que envolveu seu processo de escritura, as formas poéticas e os processos discursivos, o uso que ele atribui à atividade tradutória, principalmente em meados do século XIX. Seria esse então o seu *jogo* de escrituras, o seu espaço da diferença?

Assim, reitero a proposição de que as notas de rodapé e de fim se tornam dispositivos privilegiados para que possamos refletir sobre o movimento de autores como Odorico Mendes que, de alguma maneira, encontraram (ou tentaram encontrar) um jeito singular de potencializar a escrita, de tornar audíveis algumas vozes, de interagir com os seus outros. O interesse em ampliar a investigação interligando outras formas de escrita se dá, justamente, pelas várias possibilidades de diálogos com escritores que através das notas libertam o texto/sujeito das convenções para as produções de singularidades.



## CAPÍTULO 1 - ÀS MARGENS, O JOGO DE ESCRITURAS<sup>8</sup>

---

As notas de rodapé e de fim de página nem sempre estão (ou estiveram) a serviço acadêmico da documentação e da referência, muito embora na contemporaneidade tenham se destacado mais por esta função, por esse sentido "primeiro", tornando-se partes menos evidentes em um trabalho e também sinônimos de algo secundário, marginal, menor. Tanto é que muitos escritores/tradutores tendem a reduzir o uso delas ou até mesmo eliminá-las para facilitar a continuidade da leitura, seja por questões de fluência, seja por outros motivos de políticas editoriais. Algumas dessas questões podem ser vistas através da metáfora que delinea o filme *Footnote* (2011), de Joseph Cedar, através da história de Shkolnik, um filólogo da Universidade de Jerusalém que dedicou trinta anos de sua vida investigando pequenos erros de transcrição em pergaminhos do Talmud, livro sagrado dos judeus, e o maior reconhecimento de seu trabalho foi

---

a menção de sua pesquisa em uma nota de rodapé num renomado livro de sua área de estudo. E o que representou para o pesquisador ter visto o seu árduo trabalho ser apenas citado em uma nota de rodapé? No filme, significou ser relegado a uma condição menor, não ser protagonista de um texto/espaço principal. O sintomático título do filme já exerce uma função estratégica na articulação dessa trama porque é, ao mesmo tempo, o fio condutor e camuflador de uma narrativa que parte do microespaço do rodapé para um nível maior e mais profundo de relações e significações, pois a história se desenrola a partir da condição acadêmica de marginalidade da personagem. Visibilidade, pertencimento. Muito mais do que "simples" e "pequenos" espaços acadêmicos de documentação, as notas, sem dúvida, são campos discursivos e estéticos férteis que revelam questões complexas que as elevam a um patamar mais amplo de discussões sobre a escritura, sobre o sujeito.

Fato é que as notas não são neutras, ingênuas, comportadas. Algumas são veementemente mais estrategistas. Inquietas, inflamadas, displicentes, elas podem revelar muitas significações ao sinalizarem as relações dialógicas das ideias em seus insólitos desvios, num eminente desejo de expansão, como se quisessem extravasar os limites postos, como se desejassem que os debates em suas letras miúdas crescessem, fazendo emergir sujeitos escondidos, assuntos polêmicos e velados, vozes críticas, (in) audíveis e estridentes. Nessa perspectiva, as notas de rodapé, de fim, se constituem, portanto, como dispositivos críticos e irreverentes. Elas ocupam seus lugares nos trabalhos de pesquisadores nos créditos às fontes, em digressões de suas convicções, como também circulam nos ambientes da tradução, das narrativas ficcionais, já que alguns escritores, como veremos mais adiante, perceberam nas notas um dispositivo estético-político bastante promissor, tendo em vista que a literatura é um espaço aberto para inusitadas experimentações e evasões. As notas que escampam do previsível, do convencional, se tornam lugares de imprevistos, de impulsos criativos, de pensamentos soltos, inacabados. Há muitas insinuações escondidas por trás delas. Elas, inclusive, descontrolam a própria noção tradicional de documento, de arquivo materialmente capturável, configurando-se, no sentido derridiano, como espaços dinâmicos e atemporais que pressupõem inscrições complexas.

Assim, no decorrer desta tese, reconheceremos as notas como um lugar de (des) encontros. E esse prefixo "des-", a propósito, é oportuno e revelador, pois intensifica os efeitos provocados pelas notas, acomodando, ao mesmo tempo, um deslocamento e um alargamento de ideias, como também uma inerente sensação de incompletude. É neste ponto de interseção que perceberemos uma colisão e um desajuste topográfico e discursivo entre dois textos, um segmento espacialmente central e outro suplementar - no caso das notas - que ao encobrirem outras feições já não se encontram no mesmo lugar e por isso assumem relações diversas e inabituais. À vista disso, proponho inicialmente, neste capítulo, algumas reflexões sobre como a ideia de *jogo*, na perspectiva da desconstrução, nos ajuda a entender alguns movimentos dissimulados nesses espaços das notas, uma vez que elas reformulam a problemática da escritura e do sujeito da e na literatura, pois há nelas algo sinaliza fortemente sintomas de (des) apropriações, tensões e crises. Questões que podem ser compreendidas melhor a partir do reconhecimento de alguns usos das notas ao longo da história. Sendo assim, em seguida, serão apresentadas discussões sobre de que modo as notas foram utilizadas por alguns escritores, ficcionistas, tradutores, sem, contudo, ter a pretensão de exaurir a reflexão histórica-filosófica dessas narrativas periféricas e paralelas aos meandros de uma possível gênese. Desprenderei daí importantes questionamentos sobre a dinâmica do *jogo* das notas e sobre como elas nos ajudam a pensar o movimento praticado e disparado por Odorico Mendes. Praticado porque ele certamente fez um uso inusitado das notas e disparado porque através delas consegue nos arremessar para uma série de (des) encontros.



## Ponto de partida: a desconstrução

[...]  
*Entre palavras e combinações de pa-  
lavras circulamos, vivemos, morre-  
mos, e palavras somos, finalmente,  
mas com que significado, que não  
sabemos ao certo?*<sup>9</sup>

Carlos Drummond de Andrade

O interesse pelas notas de rodapé e de fim de página em e para além de Odorico Mendes emergiu da constatação de que elas são artifícios de dissimulação e evidenciam tensões, operações de diferenças. Afinal, as notas se integram e se desintegram do texto, arrastam os leitores para outros lugares, quebram conexões, propondo outros contatos, gerando outros níveis de discurso e por vezes um estado intenso de inquietação. Para além do fornecimento de informações referenciais, de um comentário mais pontual, as notas criam espaços híbridos, dinâmicos e complexos. Seus cortes são um sinal de ruptura diante de um descontentamento com o estado das coisas e revelam, nas nuances de seus efeitos, um poder de quebrar paradigmas, resistências e provocar mudanças. Não é à toa que o fenômeno das notas e seus desdobramentos se manifestam em diversos campos, na história, na literatura, na tradução, na filosofia, possibilitando um diálogo sobre as várias tensões que se constroem nesses espaços, sobretudo nos espaços que rejeitam a formulação corrente, o sentido "primeiro" da normatização.

Por tais razões problematizarei a ideia de que as notas, nessas condições, não possuem um lugar imóvel. Insistirei nos pontos de ruptura, na construção complexa e desviante da escritura, do pensar, pois as notas enquanto textos que se reinventam nos desvios fazem as referências oscilarem, reivindicam novos movimentos, novas leituras. Elas tornam evidente um série de questões imbricadas que habitam a própria ideia de texto, de sujeito e de tempo. Por isso, nesta tese, a ideia de *jogo*

---

<sup>9</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *De notícias & não notícias faz-se a crônica*: Histórias - diálogos - divagações. 1a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 71.

está atrelada ao movimento das notas, tendo em vista que elas enquanto escrita e leitura intertextuais também levantam a problemática do des-centramento, em oposição à pretensão de totalidade, de linearidade, da sacralização monolítica do saber.

Derrida ao instaurar a unidade terminológica *diferença (différence)*<sup>10</sup> como parte de um desejo de crítica ao estruturalismo, a algo que antecede a instauração de quaisquer relações de língua/linguagem pré-estabelecidas, vai ao encontro do pressuposto de que um texto se processa a partir de um fluxo de modificações que faz com que não exista estado estagnado possível, ou seja, tudo está em permanente transformação. Assim, não há marcos positivos e estáveis em termos de instituição de um significado. Pontualmente no que concerne à possível suposição atribuída a Saussure de que a fala prepondera sobre a escrita e, a partir daí, cria sua noção de signo. Se a oralidade é marcada por diferenças, como essas diferenças se manifestam na escrita? Na concepção saussuriana, ela simplesmente não se manifesta, já que, na relação entre significante e significado, ele destaca a possibilidade de que o signo constituído aponte para algo específico e que possa ser perene. Então, com a leitura de Derrida, entendemos que o signo não tem uma identidade fixa e o texto é uma entidade mutante que porta múltiplas significações.

Há na própria noção de *différance*, um jogo instaurado pela substituição do *e* pelo *a* que, sendo perceptível apenas na escrita, implica uma profunda mudança de sentidos. Assim como acontece no paradoxo instaurado em *A Farmácia de Platão*, texto em que Derrida problematiza o jogo *indecidível* das ideias. Ou seja, uma condição de indeterminação que vemos, por exemplo, atrelada ao 'phármakon', termo grego que nos diálogos de Platão fora traduzido por "remédio", sinalizando uma decisão contestável, já que a palavra pode comportar outras significações como veneno, antídoto, etc. Desse modo, Derrida mostra que o valor positivo ou negativo agregado à palavra é fruto de uma tradução, de uma leitura. A esse respeito, vale a pena destacar o debate levantado por Derrida na seguinte exposição:

[...] '*phármakon*' comunica, desde já, mas não apenas, com todas as palavras da mesma família, com todas as significações construídas a partir da

---

<sup>10</sup> Ver em: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

mesma raiz. A cadeia textual que precisamos assim repor no lugar não é mais, então, simplesmente "interior" ao léxico platônico. Mas ao transpassar esse léxico queremos menos ultrapassar, com ou sem razão, alguns limites, do que levantar a suspeita sobre o direito a dispor tais limites. Numa palavra, não acreditamos que exista com todo rigor um texto platônico, fechado sobre si mesmo, com seu dentro e seu fora. Não que seja preciso, desde então, considerar que ele vaze por toda parte e que se possa afogá-lo confusamente na generalidade indiferenciada de seu elemento. Simplesmente, suposto que as articulações sejam rigorosa e prudentemente reconhecidas, deve-se poder liberar forças de atração ocultas ligando uma palavra presente e uma palavra ausente no texto de Platão. Uma tal força, sendo dado o *sistema* da língua, não pôde deixar de pesar sobre a escritura e sobre a leitura desse texto. Em vista desse peso, a dita "presença" de uma unidade verbal inteiramente relativa — a palavra —, sem ser um acidente contingente não merecendo nenhuma atenção, não constitui, no entanto, o último critério e a última pertinência.<sup>11</sup>

Não há rigor no sistema de signos. As palavras são flutuantes, há oscilações entre as significações. Contudo, a proposta de Derrida não recai sobre uma "generalidade indiferenciada", e sim sobre os limites momentâneos, sobre a condição provisória do signo, da sua "presença", sobre aquilo que nele está ausente, a sua potência desidentificadora. Esse é um dos pontos cruciais da desconstrução, que visa a desestabilização da metafísica ocidental que é fonocêntrica ao privilegiar à *phoné*, à fala, como dispositivo pleno da racionalidade, assim como também é falocêntrica, pautada na supremacia masculina, e logocêntrica, pois está ligada à subordinação da escrita e da fala às verdades universais. Decorre daí o interesse de Derrida pela escritura, pelo *jogo* como prática de distração, de dissimulação. Uma atividade interativa da linguagem, um

---

<sup>11</sup> DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 79;

exercício de pensamentos conflitantes sem regras estanques, no qual a *diferença* é gerada pelas articulações.

Jogar é, portanto, na experiência da escrita, a inventividade, a apropriação de novos espaços de produção de sentidos, o desafio que se apresenta ao escritor, ao leitor, que desmistifica e amplia o campo dos signos e ultrapassa qualquer sinalização preestabelecida como condição de clausura, já que no centro, como diz Derrida, "é proibida a permuta ou a transformação dos elementos"<sup>12</sup>. Mas, afinal, o que seria o centro na concepção derridiana?

Tudo aquilo que impõe uma ordenação, um valor absoluto que não permite a mobilidade. Em sua filosofia, o centro é toda verdade metafísica que deve ser colocada em questão, em razão, sobretudo, da história do pensamento do mundo ocidental ter sido construída por um *logos* (razão) central, uma ideia arbitrária de totalidade, de relações binárias e oposicionistas como deus/diabo, bom/mau, positivo/negativo, fala/escrita, homem/mulher, centro/margem, entre outros.<sup>13</sup> Em torno desses centros primeiros se criam outros correspondentes a uma antítese e é essa lógica de oposições que dá origem a uma série de distorções, que implicam em hierarquia, superioridade, uniformização, subordinação e em uma instância mais aguda se transformam em instrumento de dominação que é, sem dúvida, o ponto nevrálgico dessa constatação que inaugura a modernidade, sobretudo através de Nietzsche.

A ideia de *jogo* que atravessa a filosofia nietzschiana se transfigura nas discussões sobre o problema do ser não-cartesiano, do desordenado, do contraditório como mundo produtivos. Nietzsche, com suas reflexões sobre o ser da linguagem anunciou novos ares ao colocar em questão o sentido de valores, das convenções, dos dogmatismos, dos maniqueísmos que se estenderam desde Platão ao longo da história da

---

<sup>12</sup> DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, 1995, p. 232.

<sup>13</sup> Essas questões apresentadas por Derrida estão ligadas, sobretudo, aos discursos de Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud e Martin Heidegger. Então, como ele diz, se quisermos, "a título de exemplo, escolher alguns "nomes próprios" e evocar os autores dos discursos nos quais esta produção se manteve mais próxima da sua formulação mais radical, seria sem dúvida necessário citar a crítica nietzschiana da metafísica, dos conceitos de ser e de verdade, substituídos pelos conceitos de *jogo*, de interpretação e de signo (de signo sem verdade presente); a crítica freudiana da presença a si, isto é, da consciência, do sujeito, da identidade a si, da proximidade ou da propriedade a si; e, mais radicalmente, a destruição heideggeriana da metafísica, da onto-teologia, da determinação do ser como presença". *Ibid.*, p. 232.

filosofia. Em suas diferentes experimentações de escrita<sup>14</sup>, Nietzsche potencializou o debate sobre a linguagem, reivindicando um espaço aberto de relações, a ideia de que o pensar, o texto, desfiguram-se, revestem-se de múltiplas maneiras, sem morada fixa, para além da representação, do centro, das dicotomias e das hierarquias. É dessa maneira que o argumento nietzschiano do esfacelamento do ser contesta a autoridade de Deus, desestabiliza o fundamento divino, as essências, o desejo de unidade, de modelo, de eternidade, rompendo com as estruturas até então cristalizadas pela concepção metafísica de arte e de verdade una.

Se o completo (a linha reta, insistência de uma imagem única) debilita, categoriza e enfraquece, o incompleto ("o movimento deslocado, o desordenado, o contrapelo, a contrariedade, a contramarcha...")<sup>15</sup> é vitalizador, pois é aberto e possibilita um pensamento que ultrapassa um limite fixado arbitrariamente. O que seria, por exemplo, a negação da produção de uma pessoa totalizada que é, por sua vez, ilusória, uma verdade produzida na qual se estabelece uma falsa impressão de coesão. "O ser humano, como um todo, mudou e é mutável, e tampouco o indivíduo é algo fixo e constante"<sup>16</sup>, sua condição fragmentária é inerente, questiona Nietzsche ao colocar atrelada à alegoria do *jogo* a ideia de aparência em detrimento da essência, sendo que a dissolução dessa aparência está diretamente ligada ao *jogo* de forças apolíneas (harmonia/"linha delicada") e dionisiacas (êxtase/enigmático)<sup>17</sup>. E, nesse caso, seria dizer

---

<sup>14</sup> Nietzsche desenvolve tais críticas em vários textos, entre eles: *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005); *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Organização e Tradução Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007; *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 e *Humano, demasiado humano*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>15</sup> Ver BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. SP: Estação Liberdade, 2003, p. 105-106.

<sup>16</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano*, 2005, p. 140.

<sup>17</sup> Até porque diz Nietzsche que: "As imagens agradáveis e amistosas não são as únicas que o sujeito experimenta dentro de si com aquela onicompreensão, mas outrossim as sérias, sombrias, tristes, escuras, as súbitas inibições, as zombarias do acaso, as inquietas expectativas, em suma, toda a "divina comédia" da vida, com o seu Inferno, desfila à sua frente, não só como um jogo de sombras - pois a pessoa vive e sofre com tais cenas - mas tampouco sem aquela fugaz sensação da aparência; e talvez alguns, como eu, se lembrem de que, em meio aos perigos e sobressaltos dos sonhos, por vezes tomaram-se de coragem e conseguiram exclamar." É um sonho! Quero continuar a sonhá-lo!". Assim como também me contaram a respeito de pessoas que foram capazes de levar adiante a trama causal de um e mesmo sonho durante três ou mais noites consecutivas: são fatos que prestam testemunho preciso de que o nosso ser mais íntimo, o fundo comum a todos nós, colhe no sonho uma experiência de profundo prazer e jubilosa ne-

que o completo (como identidade) invalida o incompleto (como multiplicidade) e vice-versa.

Isso também explica porque no âmbito da literatura as escrituras travam uma discussão sobre o inacabado para fugir da ideia leviana de que pelas tramas da linguagem é possível pressupor um compromisso, um olhar totalizante, fiel, sobre o ser, sobre a vida, sobre o mundo. Pelo contrário, as tramas são canais abertos e nebulosos, abismos e silêncios, um convite às multiplicidades, aos instáveis processos de hibridização.

Portanto, seria a sensação de abertura para esses novos espaços-tempos que os textos passaram a reverberar. As experiências de escritura e leitura contribuem para o entendimento da possibilidade de se intercalar as fugas, o inapreensível, a ausência de direcionalidade como um fator inerente da linguagem em relação à arbitrariedade que reveste a noção de linearidade, de unidade, de centro. Então, se o centro interdita e imobiliza, como diz Derrida, o *jogo* deve ser marcado pela estratégia da desconstrução<sup>18</sup>, pelo descentramento, pelo desaparecimento dos mecanismos preestabelecidos, pela tensão gerada através da passagem de uma condição para a outra, na diferenciação, na inventividade, no devir. Essa afirmação da diferença - que se dá na indagação às aporias do discurso -, se converte numa possibilidade de experiência em que não haja mais o fundamento do Absoluto.

Questões que aparecem explicitamente no livro *Glas*<sup>19</sup> de Derrida, no qual o autor faz um movimento bastante dissimétrico ao colocar em duas colunas textuais - construídas por quadrados de variados tamanhos - de um lado, a dialética hegliana do pensamento Absoluto e, de outro, o texto literário contraventor de Jean Genet. Entre interrupções de notas laterais, comentários suplementares, citações, definições de verbetes, estilos e formatos tipográficos diferentes, Derrida encontrou uma maneira de reiterar o seu pensamento de desconstrução, tendo em

---

cessidade". Então, se as pessoas são um "mosaico de reações", será que "existe em você algo que seja primeiro?". Difícilmente, pois como salienta Barthes, "você não é mais classificável, não por excesso de personalidade, mas pelo contrário, porque você percorre todas as franjas do espectro: você reúne traços pretensamente distintivos que, a partir daí, não distinguem mais nada,". Ver essas discussões em: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, 2005, p. 29; BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p.161.

<sup>18</sup> DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 47.

<sup>19</sup> DERRIDA, Jacques. *Glas*. English translation by John P. Leavey Jr.; Richard Rand. The University of Nebraska Press, 1986.

vista que a performance de sua escritura e o debate acirrado nesse *jogo* de textualidades é evidentemente um gesto emblemático, uma resposta à unidade organizadora, à totalidade, aos tediosos parâmetros de linearidade, às relações de poder que se estabelecem por conta de uma hierarquia logocêntrica.

É, portanto, nessa ausência de centro, de significado transcendental, totalizante, que se "ampliam indefinidamente o campo e o jogo da significação".<sup>20</sup> Nessa ausência, "tudo se torna discurso"<sup>21</sup>. Esse é o pensamento do *jogo*, que se dá através da "tensão do jogo com a história, tensão também do jogo com a presença"<sup>22</sup>, já que

A presença de um elemento é sempre uma referência significativa e substitutiva inscrita num sistema de diferenças e o movimento de uma cadeia. O jogo é sempre jogo de ausência e de presença, mas se o quisermos pensar radicalmente, é preciso pensá-lo antes da alternativa da presença e da ausência; é preciso pensar o ser como presença ou ausência a partir da possibilidade do jogo e não inversamente.<sup>23</sup>

Derrida sugere então uma posição que oscila, um *jogo* que transborda as demarcações, na dinâmica do "duplo gesto", de ausência e presença, de inversão e deslocamento, ou seja, o que foi reprimido e marginalizado pela tradição é enfatizado, efetuando, ao mesmo tempo, uma mudança, um deslocamento, uma revitalização instaurada pela *différance*, "no trabalho que ela põe em movimento por meio de uma cadeia de outros 'conceitos', de outras 'palavras', de outras configurações textuais (...)"<sup>24</sup>. Essa é a condição de indecibilidade, das "unidades de simulacro"<sup>25</sup>, das "falsas" propriedades verbais<sup>26</sup>, marcas capazes de praticar desvios que desorganizam, desordenam, opõem resistência e possibili-

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 232.

<sup>21</sup> Ibid., p. 232.

<sup>22</sup> Ibid., p. 246.

<sup>23</sup> Ibid., p. 248.

<sup>24</sup> DERRIDA, Jacques. *Posições*, 2001, p. 46.

<sup>25</sup> Ibid., p. 49.

<sup>26</sup> Ibid., p. 49.

tam o surgimento do desconhecido, do novo, do pensamento da alteridade.

Nessa perspectiva, a desconstrução consiste em apontar num determinado texto o que está evidente e o que está dissimulado. O que implica considerar uma escritura enquanto instância que provoca rupturas, uma exteriorização de comportamento que inscreve um outro sentido além dela. Para Derrida, a escritura acomoda um movimento de abertura, de inquietude, independentemente da intensificação das forças de apropriação que tentam delimitá-la e controlá-la. O que não significa uma busca incessante por um nova apropriação, uma tentativa de posse, uma imposição de outro modelo como referência privilegiada, mas sim uma posição passível de mudanças, um lugar da diferença, uma afirmação do movimento de instabilidade como sendo próprio da linguagem.

É, portanto, na resistência à normatização, ao que escapa ao controle, que surgem práticas criativas, novas formas de proliferar sentidos e experiências, já que sem verdade presente as palavras se tornam flutuantes. Aliás, se "escrever é retirar-se", emancipar a linguagem, "abalar o sentido do mundo"<sup>27</sup>, como categoricamente ressalta Barthes, o texto em suas derivas polissêmicas permanecerão sempre produzindo significados, operando diferenças. Um escrever que não é representar, mas um jogo sempre atópico, fora do lugar, pelo simples efeito polissêmico da escritura<sup>28</sup>, como diz Barthes. E nesse jogo "em que não resta mais nem núcleo principal, nem estrutura de sentido" é preciso, antes de tudo, se livrar da *doxa* (crença comum/opinião corrente), do imaginário racionalista, postulando um paradoxo, enunciando um desejo, não para agradar, mas para "degenerar em balbúcio", para livrar o texto do risco da imobilização.<sup>29</sup>

## As (i)limitações do jogo

Para Barthes, num texto há sempre um "grafo complexo de pedagas"<sup>30</sup>, um texto tramado, sem que este seja tomado "por um produto,

---

<sup>27</sup> BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*. Tradução Maria de S. Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 5.

<sup>28</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, 2006, p. 43.

<sup>29</sup> Aqui, refiro-me, especificamente, às discussões apresentados por Barthes nos fragmentos *Doxa/paradoxa*, em: BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 85.

<sup>30</sup> BARTHES, Roland. *Aula*, 2007, p. 16.



por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém mais ou menos oculto, o sentido da verdade"<sup>31</sup>, mas sim a ideia de um tecido que "se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido - nessa textura - o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia"<sup>32</sup>. Nessas circunstâncias, o texto se entrelaça em suas várias relações, dissimulando, ao mesmo tempo que se esconde, se desvela. Afinal, segundo Derrida, "[u]m texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível"<sup>33</sup>. É essa conjugação de forças imprevisíveis que mina a permanência estática, a lei e a regra, concebendo um espaço mais dinâmico. Temos, portanto, a proposição que interessa instaurada, pois como coloca Derrida:

A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no presente, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção. Com risco de, sempre e por essência, perder-se assim definitivamente. Quem saberá, algum dia, sobre tal desaparecimento? A dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos para desfazer seu pano. O pano envolvendo o pano. Séculos para desfazer o pano. Reconstituindo-o, também, como um organismo. Regenerando indefinidamente seu próprio tecido por detrás do rastro cortante, a decisão de cada leitura. Reservando sempre uma surpresa à anatomia ou à fisiologia de uma crítica que acreditaria dominar o jogo, vigiar de uma só vez todos os fios, iludindo-se, também, ao querer olhar o texto sem nele tocar, sem pôr as mãos no "objeto", sem se arriscar a lhe acrescentar algum novo fio, única chance de entrar no jogo tomando-o entre as mãos.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, 2006, p. 74.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 75.

<sup>33</sup> DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 7.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 7.

Nesse sentido, podemos até considerar que as notas de rodapé e de fim também se "regeneram indefinidamente seu próprio tecido por detrás do rastro cortante", já que os seus espaços não são delimitados rigorosamente. Há sempre uma configuração de alternâncias, de outros fios que tecem outros textos. "Linguagem sobre a linguagem, infinitamente", como de maneira lúdica sugere Barthes.

No grande jogo dos poderes da palavra, também se brinca de barra: uma linguagem só barra a outra temporariamente; basta que um terceiro apareça da fila, para que o atacante seja constringido à retirada: no conflito da retórica, a vitória é sempre da terceira linguagem. Essa linguagem tem por tarefa libertar os prisioneiros: dispersar os significados, os catecismos. Como no jogo de barras, *linguagem sobre a linguagem*, infinitamente, tal é a lei que move a logosfera. De onde outras imagens: a da brincadeira de mão (mão em cima da mão: volta a terceira, não é mais a primeira), a do jogo da pedra, da folha e da tesoura, a da cebola, folheado de películas sem caroço. Que a diferença não seja paga por nenhuma sujeição: sem última réplica<sup>35</sup>.

Barthes enfatiza a força da terceira linguagem como um jogo de deslocamento potencialmente infinito que pode ser exercido sobre os signos, resultante de um embate constante, na forma de diversão, de contestação, de resistência. Então, sem regras estanques, sem verdades universais, sem sublimar uma experiência ordenada, daqui por diante apontarei para as notas de rodapé e de fim. Itinerários e espaços serão percorridos, de acordo e em conflito com as escrituras que ali residem. É em função desses (des)encontros que algumas notas de rodapé e de fim ganharão contornos mais expressivos que escapam das categorias, já que por vezes se encontram no limiar, no "umbral", lembra Gerard Genette.

---

<sup>35</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 63.

A propósito, o autor categoriza as notas ao mesmo tempo em que pondera sobre o caráter inerentemente dialógico das linguagens, base de todo e qualquer texto. Genette considera as notas elementos "limítrofes", *paratextuais*, já que o texto 'principal', segundo ele, é constituído de uma estrutura interna e de elementos externos importantes que concatenam discursos, os chamados paratextos - no caso das notas marginais, de rodapé, de fim de texto, prefácios, posfácios, epígrafes, ilustrações, etc., que podem estar no mesmo volume ou espaço físico do texto (peritextos) ou localizados numa distância a partir dos textos (epitextos). Nesse âmbito, o autor buscou definir as notas mais formalmente como "um enunciado de tamanho variável (basta uma palavra) relativo a um segmento mais ou menos determinado de um texto, e disposto seja em frente seja como referência a esse segmento"<sup>36</sup>. No entanto, as notas podem não estar necessariamente ligadas a este segmento precedente e produzir outros efeitos de sentido, dissolvendo momentaneamente o tópico discursivo, de tal modo que os seus espaços variam, se alteram e se renovam a cada instante.

Entre definições, formas e funções, temos, segundo Genette, notas longas, notas curtas, notas às notas, notas autorais assuntivas (originais, posteriores, tardias), notas alógrafas (actorais), diversos tipos de notas ficcionais, ou seja, uma série delas<sup>37</sup>. As notas originais, por exemplo, fazem referência às citações, indicam fontes, "autoridades de apoio", de informações ou de documentação. Mas se há nitidamente uma preocupação por parte de Genette em sistematizar conceitos e classificar as notas - mediante a constatação de que algumas são dispositivos cujos espaços são independentes e encontram-se numa zona fronteira -, certamente é porque os desvios, os estranhamentos provocados por elas fogem das tentativas de ordem e de classificação, como no caso das notas que incorporam inúmeras e variadas digressões, invadindo o terreno dos conflitos estético-discursivos, situando-se fora dos limites de um possível gênero e se destacando dele. Elas suspendem, adiam e recriam, sendo, definitivamente, "um elemento um tanto elusivo e fugidio do paratexto"<sup>38</sup>, destaca Genette. Com isso vemos que, de fato, a definição é

---

<sup>36</sup> GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução Alvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 281.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 301.

"um traçado de limite"<sup>39</sup>, como diz Barthes, e ainda percebemos como na própria palavra "gênero" já se delineia esse limite questionado por Derrida em *The Law of Genre*, escritos cujas reflexões apontam para o caráter ativo e heterogêneo do texto, no qual a lei do gênero deve ser "precisamente um princípio de contaminação, uma lei de impureza, uma economia parasitária"<sup>40</sup>, que possibilita uma convivência entre escrituras díspares. As colocações de Derrida problematizam a não existência de uma estética dominante e reinvidicam um texto sem princípio classificatório fechado, pois, segundo ele,

[...] um texto não pode pertencer a nenhum gênero, ele não pode ficar com ou sem gênero. Todo texto participa de um ou de vários gêneros, não há texto sem gênero; há sempre um gênero e gêneros, mas essa participação nunca leva a um pertencimento. E isso não se dá por causa de um transbordamento abundante ou de uma produtividade livre, anárquica e inclassificável, mas por causa da característica de sua participação, por causa do efeito do código e da marca genérica. Ao fazer do gênero sua marca, um texto se demarca. Se as marcações de pertença pertencem sem pertencer, participam sem pertencer, então as designações do gênero simplesmente não podem fazer parte do corpus.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 98.

<sup>40</sup> A citação refere-se à seguinte asserção: "It is precisely a principle of contamination, a law of impurity, a parasitical economy". Ver DERRIDA, Jacques. *The Law of Genre*. In: Bulletin of the International Colloquium on Genre. Université de Strasbourg, 1979, p. 206. Texto disponível em: [http://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Derrida\\_LawofGenre.pdf](http://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Derrida_LawofGenre.pdf). Acesso em 28 de set. de 2016.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 212, tradução minha do seguinte fragmento: "[...] a text cannot belong to no genre, it cannot be without or less a genre. Every text participates in one or several genres, there is no genreless text; there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging. And not because of an abundant overflowing or a free, anarchic and unclassifiable productivity, but because of the trait of participation itself, because of the effect of the code and of the generic mark. Making genre its mark, a text demarcates itself. If remarks of belonging belong without belonging, participate without belonging, then genre-designations cannot be simply part of the corpus".

O texto traz marcas de pertencimento que "pertencem sem pertencer" a medida em que ele é tecido e suas tramas geram desvios, desmarcando. O texto excede a si mesmo porque é, antes de tudo, uma operação de montagem, de mimetismo, de idas e vindas, que contamina, interrompe e desarticula o aparente movimento homogêneo da escritura, a sua aparente moldura. Noção expansiva de gênero que Derrida identifica como sendo o "axioma da não clausura", a "condição de possibilidade e não possibilidade de taxonomia"<sup>42</sup>, um limite que não fecha, não limita. O que não significa considerar que estamos diante de um jogo totalmente descontrolado, e sim de um alargamento das categorias, uma abertura para novas formas, para diversas possibilidades semânticas dos textos, tendo em vista a própria articulação heterogênea dos signos.

Por isso, em virtude dos afetamentos e das singularidades das notas, não nos deteremos minuciosamente às classificações, aos enquadramentos, principalmente para não perdermos de vista os efeitos mais sutis e potências das notas, reflexões substanciais sobre o texto, o sujeito, o tempo que sintomaticamente brotam dessas escrituras, espaços em que circulam e se fixam várias formas de subjetivação. Nesse sentido, interessa apontar como essas notas podem ser movediças e se contrapor às identidades fechadas. Daí as notas serem interpretadas como experiências de escritas que desautomatizam a referência, que borram as fronteiras, justamente porque negam a clausura e se definem como espaços singulares de deslocamentos e de produção de sentidos. Afinal, "teimar-se e deslocar-se, isso tem a ver em suma com um método de jogo"<sup>43</sup>, lembra Barthes.

É nesse movimento das notas, no sair, retornar, fazer desvios, que recuperamos a reflexão sobre o sujeito da e na escritura, em sua heterogeneidade, bem como sobre espaços e temporalidades, já que não é mais possível considerarmos as subjetividades numa perspectiva tradicional, em sua totalização. As notas são vias para os estranhamentos, para as relações descontínuas e híbridas da linguagem e do sujeito, pois "quando se trata de desmontar o jogo do sujeito, jogar é um método ilusório, e mesmo de efeito contrário ao que se busca: o sujeito de um jogo é mais consistente do que nunca; o verdadeiro jogo não está em mascarar o sujeito, mas em mascarar o próprio jogo"<sup>44</sup>, diz Barthes. Jogo no

---

<sup>42</sup> Ibid., 1979, p. 212. Tradução minha.

<sup>43</sup> BARTHES, Roland. *Aula*, 2007, p. 25

<sup>44</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 159.

qual "[é] preciso conceber o escritor (ou o leitor: é a mesma coisa) como um homem perdido em uma galeria de espelhos: ali onde a sua imagem está faltando, ali está a saída, ali está o mundo"<sup>45</sup>.

Dessa forma, é oportuno pensar nas diversas maneiras como algumas notas transgridem, como suas marcas engendram outras leituras, nos remetem a outros textos, como um signo, de natureza incompleta. Por isso, transitaremos pelas singularidades desses textos, intercambiando alguns pontos de vista sobre as notas de rodapé e de fim enquanto *jogo* de escrituras, sobre como esse espaço das notas independente do momento histórico foi e e continua sendo explorado. Veremos essas questões - nos seus distintos propósitos - em Pierre Bayle, Eduard Gibbon, Leopoldo Von Rank, Jacques Rousseau, Lawrence Sterne, Basílio da Gama, Odorico Mendes, entre outros escritores, bem como nas produções ficcionais mais contemporâneas de Borges, Vila-Matas, Rodolfo Walsh e Moacyr Scliar, que particularmente declaram e acentuam a vitalidade das notas de rodapé enquanto dispositivos potencialmente criativos e lúdicos que, através da literatura, abandonam a ideia de um espaço estável e apontam para uma incessante tensão entre o sujeito e a escritura.

Vale ressaltar que os diálogos estabelecidos nesta tese não tentam sinalizar origem, sucessão e progressão, e sim sugerir idas e vindas, reconhecendo alguns efeitos dissimulados através do uso das notas ao longo da história. Ora, os diálogos não buscam um modelo imperativo, um arquivo fechado, tendo em vista, sobretudo, a superação do tempo histórico único e contínuo a partir das discussões de Walter Benjamin sobre o conceito de história e sobre a imagem dialética<sup>46</sup>. Isto é, a imagem, enquanto operação crítica, não faz parte de um *continuum* históri-

---

<sup>45</sup> BARTHES, Roland. *Sollers escritor*. Tradução Lígia Maria Ponde Vassalo. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1982, p. 51.

<sup>46</sup> Sobre a imagem dialética, Benjamin diz precisamente que: "Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora [*jetzt*] num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura". Ver: BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009, p. 504.

co, ela não apresenta uma visão "eterna"<sup>47</sup> ao carregar história, pois está sempre em deslocamento, tornando-se frágil, efêmera, algo que não podemos preservar integralmente. A imagem não está atrelada a ideia de documento que visa a ordem, no qual reside uma complexa rede de poder.

Então, se a imagem interrompe, desperta, liberta, um arquivo será sempre inacabado e aberto, como sugere Derrida ao redirecionar a visão clássica e paradigmática do conceito de arquivo - no sentido etimológico da palavra *archè* - enquanto lei de organização, algo estável e contínuo, um conjunto de documentos estáticos. Afinal, se o discurso em si é dispersão, um conjunto de relações, esse tradicional entendimento de arquivo desconsidera "as cifrações das inscrições", os traços, as lacunas, o movimento atemporal do discurso, como também a censura e seu recalçamento, pois o que sobrevive como escritura depende de uma escolha efetuada pelas forças que atuam sobre esse processo de arquivamento, que "não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado"<sup>48</sup>, já que é condicionado e determinado em "seu próprio surgimento em relação com o futuro", permanecendo aberto no porvir, suscetível a revitalização. O que determina, portanto, a operação do texto é justamente o tempo presente, o tempo de "Agoras", que inclui no mesmo horizonte a possibilidade de passado/futuro, conforme propõe Benjamin. É nesse sentido que a problemática do arquivo exposta por Derrida está imbricada aos conceitos de tempo, de verdade e de poder.

Sendo assim, não podemos negar que inclusões e lembranças implicam em exclusão e esquecimento, sendo, pois, paradoxos que rodam a memória, a escritura. Por isso, em qualquer trabalho é inevitável a operação de escolhas e de múltiplas leituras, mesmo que elas não estejam a serviço das ideias imobilizadoras da tradição que nos afastam de (des)encontros produtivos e da possibilidade de (re)invenção.

---

<sup>47</sup> BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: Obras escolhidas, vol 1 – Magia e técnica, arte e política. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 231.

<sup>48</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Uma impressão freudiana. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 29.

## Notas de rodapé, notas de fim: tensões e conversações

Como práticas de escrita e de leitura as notas de rodapé e de fim marcam suas presenças nas produções textuais cotidianas, científicas e literárias. E elas não variam apenas quanto ao estilo, mas também quanto às condições de sua produção. Por isso, ao longo da história, ocupam funções diversificadas e recebem críticas díspares. Muito embora a ênfase reflexiva de alguns estudos tenha recaído mais sobre as declarações explícitas dos seus sujeitos do que por suas práticas técnica, histórica e estética, como podemos ver nas férteis discussões apresentadas por Antony Grafton em *As origens trágicas da erudição: um pequeno tratado sobre a nota de rodapé*<sup>49</sup>, obra na qual observamos um debate voltado para o desenvolvimento estilístico da nota discursiva e citacional como um local de exibição acadêmica e de conversações intelectuais, especificamente no âmbito dos textos históricos e científicos do período moderno. Discussões que mostram como a produção e a função das notas de rodapé possuem raízes profundas, relações orgânicas e enquanto práticas de escrita também são manifestações de natureza bastante complexa.

Por isso, essa prática aberta aos (des)encontros nos permite entre-cruzar reflexões, lançar novos olhares sobre as notas, assinalar como essas narrativas deslocadas exercem um papel importante e singular enquanto artifícios discursivos e literários, produtores de significações. O que torna indispensável a incursão por outras produções que tratam as notas não mais como coadjuvantes, passivas e informativas. Contudo, como dito anteriormente, essa discussão não pretende exaurir um inventário sobre as notas de rodapé e de fim, abrir e fechar ciclos pelo viés de uma tradição, extenuar as possibilidades, até porque a gênese das notas por si só é historicamente aleatória.

À vista disso, vamos pensá-las em suas várias formas de afeta-mentos, através das excentricidades de algumas composições que aparecerem em diferentes épocas e sob diferentes aspectos. Portanto, refletiremos sobre como essas notas, muitas vezes negligenciadas pelos leitores, não se apresentam com traços exatos, precisos, tediosos. Pelo contrário, elas trocam a ordem das coisas, produzem e incitam novas expe-

---

<sup>49</sup> GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição: um pequeno tratado sobre a nota de rodapé*. Tradução Enid Abreu Dobraánszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.



riências, desafiam as categorias, são fugidias, argumentativas e subversivas.

Evidentemente as notas sinalizam os percursos de um escritor, indivíduo cuja voz própria foi proferida em uma voz coletiva, ou seja, por entre vozes de diversos autores. E "o leitor vai para as notas para descobrir quem está falando com quem, quem está sendo escutado e quem está sendo ignorado"<sup>50</sup>. Além disso, elas são uma maneira de o escritor sair dos limites do discurso acadêmico, criando um espaço de natureza mais íntima, estética e criativa. Há nesses textos um potencial, uma vitalidade, pois eles narram histórias e se reconstróem nas margens em detalhes curiosos, em discursos e ações ocultas e críticas.

Mais que um lugar de acúmulo de fontes, de documentação, as notas são dispositivos que abalam crenças, formas textuais habituais e práticas de poder intoleráveis. No espaço restrito do pé da página ou no fim de um livro elas chamam à atenção para o seu jogo, convidam o leitor a ensinar maneiras alternativas de ocupação de espaços e de posicionamentos. Ao se deslocaram através das notas, os escritores constroem uma nova narrativa paralela, que possibilita ao mesmo tempo uma separação e um entrecruzamento de níveis discursivos, provocando reenvios para além da referencialidade, do convite ao estudo mais aprofundado de fontes primárias e secundárias com as quais os escritores frequentemente dialogam.

Por isso, o embate entre os dois espaços, texto "principal" e notas, é flagrante e deflagrante. Suas ações não são apenas cientificamente objetivadas, são subjetivadas em experimentos, contestações e sensações. As notas ao se apoiarem na narrativa acima, "provam que são um produto historicamente contingente"<sup>51</sup> e "como o diagrama de um engenheiro de um esplêndido edifício", elas revelam "estruturas primitivas, ocasionalmente, os pontos fracos inevitáveis e as tensões ocultas que uma elevação da fachada esconderiam"<sup>52</sup>. Por isso, nessas narrativas "secundárias", em suas diversas manifestações, vemos aflorarem mu-

---

<sup>50</sup> O trecho destacado refere-se à seguinte asserção: "The reader goes to footnotes to find out who is talking to whom, who is being listened to, and who is being ignored". Ver STEVENS, Anne H.; WILLIAMS, Jay. *The Footnote, in Theory*. In: *Critical Inquiry* 32. The University of Chicago, 2006, p. 211. Disponível em: [http://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1020&context=english\\_fac\\_articles](http://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1020&context=english_fac_articles). Acesso em: 25 nov. 2015.

<sup>51</sup> GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição*: um pequeno tratado sobre a nota de rodapé, 1998, p. 57.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 57.

danças, oscilações, que as tornam atraentes para uns ou inoportunas para outros.

Questões que podem compreendidas a partir do reconhecimento de algumas manifestações dessas práticas ao longo da história. Das produções da antiguidade às modernas edições impressas, as anotações produzidas no entorno dos textos se desenvolveram praticamente em toda cultura que possui um cânone escrito formalizado. Por isso, as modernas notas de rodapé e de fim mantém uma relação com as glosas, os escólios, anotações marginais que existem desde o tempo da Biblioteca de Alexandria, quando surgiu entre os autores e escribas a necessidade de incorporar comentários aos textos principais, como os que foram realizados nos textos da Bíblia hebraica e, posteriormente, nas longas glosas do texto latino da Bíblia Vulgata.<sup>53</sup>

Durante a Idade Média já era comum que houvesse uma sinalização marcada por asteriscos, números, letras ou outros caracteres de referência, que remetiam o leitor a explicações e interpretações dos assuntos tratados nos segmentos do texto principal. Dante e Petrarca, por exemplo, consideravam necessário escrever comentários formais sobre suas produções poéticas, destaca Grafton. Após o advento da impressão, no final do século XV, as notas apareceram com frequência em vários tipos de textos impressos, servindo de algum modo para direcionar e estabelecer uma interpretação do texto, como podemos ver nas produções teológicas que visavam intermediar e estabelecer diálogos entre os leitores e as escrituras divinas, assim como nos textos jurídicos e nos exercícios de erudição dos humanistas, sendo recorrentes nas edições de estudos clássicos.

Do microespaço para um nível maior e mais profundo de relações e significações, as notas também se constituem como dispositivos camufladores, como podemos perceber num episódio ocorrido no Brasil na segunda metade do século XVIII, no qual a igreja Católica chegou a censurar as notas do tradutor e padre Antonio Pereira de Figueiredo (1725-1797) em sua tradução da Bíblia, pois continham manifestações a favor da ideia de que os reis poderiam exercer o direito de intervir nas questões religiosas, destaca Marcelo Raupp. Nesse caso a nota já aparece como algo aberto, para além do texto a que faz referência, tornando evidente o conflito travado entre as representações de Estado, o fato dos regimes monárquicos reivindicarem maior autoridade e não se sujeita-

---

<sup>53</sup> Ibid., p. 35.

rem ao controle do papado. Notadamente, essas questões, aos olhos dos leitores, poderiam salientar o enfraquecimento da religião católica e reavivar, neles, o interesse por novas formas de organização social disseminadas, sobretudo, pelos ideais do Iluminismo.<sup>54</sup> Algo fora de cogitação num cenário mais agudo de embates políticos e sociais que ameaçava as propriedades, os privilégios legais e as demais funções atribuídas à igreja, como a educação formativa.

Histórias paralelas, não menos importantes. Observadas de relance ou com a devida atenção, como práticas textuais paradisíacas e/ou infernais, os escritos que ocupam as margens do texto considerado principal também foram palcos para manifestações irônicas e provocativas de muitos historiadores. Pierre Bayle, por exemplo, considerado o “pai das Luzes Francesas”<sup>55</sup> e um escritor lido por muitos intelectuais em sua época, ousou ao adotar o recurso intermediário das notas. Nos extensos e fecundos 16 volumes do *Dicionário Histórico e Crítico* (1695-1697), importante obra produzida no âmbito da filosofia moral e da política durante o século XVIII, Bayle expandiu discussões em várias notas de rodapé, dispondo comentários críticos, fatos aleatórios, anedotas sexuais, interpretações polêmicas e divertidas.

Com isso, reconfigurou os acessos para os seus debates políticos, filosóficos e teológicos. Estilo criticado pelos enciclopedistas Denis Di-

---

<sup>54</sup> De acordo com Raupp, na segunda metade do século XVIII houve a primeira iniciativa da Igreja Católica em disponibilizar a tradução de toda Bíblia em língua portuguesa, em virtude, sobretudo, do enfraquecimento da Inquisição na Europa e da iniciativa do Papa Bento XIV em propagar as leituras cristãs entre os fiéis. Por isso, Figueiredo se dispôs a traduzir a Bíblia, a partir da Vulgata, versão aceita na época. Seu projeto de tradução levou 18 anos para ser concluído, entre 1772 e 1720, tendo sido publicado pela primeira vez em 17 tomos, no ano de 1790, e, posteriormente, em 1821, foi lançada em um único volume. Mesmo tendo obtido uma boa recepção, o tradutor teve que revisar suas notas de rodapé. Por isso, uma nova versão foi publicada em 1864, dessa vez, sem as polêmicas notas. Ver: RAUPP, Marcelo. *A história da transmissão e da tradução da Bíblia em nível mundial e no Brasil e as marcas ideológicas nas primeiras traduções brasileiras completas dessa obra*. Tese em Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2015, p. 71-72.

<sup>55</sup> A tese *O elogio da polifonia: tolerância e política em Pierre Bayle* traz importantes reflexões sobre a influência do pensamento de Bayle durante o século XVIII, especialmente no que diz respeito aos seus debates que envolvem a tolerância religiosa, a preservação da liberdade de opinião nos indivíduos, os dogmatismos, os embates entre fê e razão, a laicidade, debates que ainda se mantêm atuais diante dos complexos processos históricos que exacerbam o fundamentalismo religioso na contemporaneidade. Ver em: ALMEIDA, Maria Cecília Pedreira de. *O elogio da polifonia: tolerância e política em Pierre Bayle*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

derot e Jean d'Alambert<sup>56</sup>, tendo em vista que a obra de Bayle, pela excentricidade das disposições das ideias, pelo diferencial do layout apresentado, dificilmente se enquadraria nas taxonomias dos dicionários das línguas, das artes, bem como nos dicionários históricos e científicos. Afastando-se, portanto, do método da *Encyclopédia* (1751-1772), cujo projeto visava organizar sistematicamente uma série de informações sobre diversos campos do conhecimento humano, possibilitando o acesso a uma nova perspectiva filosófica, moral e científica, pautada na convicção da instrução, no progresso através da racionalidade.

Como em séculos posteriores fizera Derrida em *Glas e Barthes em S/Z*<sup>57</sup>, a composição de Bayle causa estranhezas aos leitores. Mesmo classificado em ordem alfabética, o dicionário apresenta uma proposta com argumentos reconstruídos nos rodapés. O que vai ao encontro das declarações de seu autor, ao anunciar a mistura de formas, a dificuldade em seguir certas regras, ideais de perfeição e de uniformidade. As colocações e a proposta de Bayle são bastante reveladoras e nos levam a perceber que existem estruturas emaranhadas, caóticas e ocultas sobre a aparente ordem das coisas. Até porque sua (des)ordem proposital gera efeitos de sentido que, de certa maneira, seguem a regra superior da ruptura, como diz Barthes ao se referir sobre a tentação dos dicionários, sobre a ordem arbitrária de suas unidades que recalca toda a origem.<sup>58</sup> É preciso romper o alfabeto: "*Corte! Retome a história de outra maneira*"<sup>59</sup>, diz ele. E Bayle parece, de alguma maneira, aberto a essa perspectiva, quando anuncia a sua proposta no prefácio à primeira edição da obra.

Dividi a minha composição em duas partes: uma é puramente histórica, e dá um relato sucinto das questões factuais; a outra é um grande comentário, uma miscelânea de provas e discussões, na qual inseri uma censura de muitas falhas, e mesmo por

---

<sup>56</sup> Ver essa questão em: BIANCHI, Lorenzo. *Do Dictionnaire de Bayle à Encyclopédie: a observação e a ordem*. Tradução de Marcelo Primo. Revisão de tradução de Paulo Jonas de Lima Piva. Este texto foi publicado originalmente em *Corpus: revie de philosophie*, 2006, nº 51, pp. 21-41.

<sup>57</sup> BARTHES, Roland. *S/Z*. Traducción Nicolás Rosa. 1a ed - Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

<sup>58</sup> Ver discussão sobre *O alfabeto*, em: BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 164.

<sup>59</sup> Ver discussão sobre *A ordem de que não me lembro mais*. *Ibid.*, p.165.

vezes, uma série de reflexões filosóficas; em uma palavra há variedade suficiente para presumir que todos os leitores fortes vão encontrar uma coisa ou outra que irá agradá-lo.<sup>60</sup>

Na dupla operação narrativa, Bayle lança um contraponto de modo que a leitura crítica aparece com um movimento de corte, de interrupção. Isso fica claro nos argumentos intesificados nas numerosas notas de rodapé quando ele defende a ideia de que existem controvérsias sobre os fatos históricos, não sendo a história uma construção irrevogável. É interessante notar que no dicionário há uma série de questões que se entrecruzam entre as várias separações topológicas dos textos destinados a cada verbete, como podemos ver abaixo no layout da página do verbete sobre o historiador Marcus Antonius Coccius Sabellicus (1436 - 1506).

**S**ABELLICUS (MARK ANTONY COCCIUS) was a learned man, flourished towards the end of the XVth century. He was the son of a Farrier, and was born in a little town (a) of Italy upon the Teverone. He applied himself so early to his studies, that before he had a beard he was found qualified to teach a school at Tivoli. Having got some money by that means, he went to Rome in order to improve his learning by the lectures of Pomponius (b), who admitted him into his academy with the usual ceremonies, and particularly with the imposition of a new name, it was that of Sabellicus. This new disciple of Pomponius reformed his style in that school. He left Rome to go and teach at Udine near Aquileia. Some books that he published got him such a name that the magistrates of Vicenza offered him twice as great a pension as what he had; and by that means drew him to profess Philology in their city. He did not stay long there, for he had an invitation from the senate of Venice, to accept of two honourable and lucrative employments: the one was to write the History of the republic, and the other to teach the *Belles Lettres*. He discharged the second better than the first, for his Historical work was full of flatteries and lies [d]. He undertook afterwards to compose an universal History from the beginning of the world, and applied himself to it till he died. This work has been published, and is not much esteemed [B]: Sabellicus died of the Pox, being about seventy

(a) It is called in Latin, *Vicenza*, or *Vicina*, or *Vicina*, or *Vicina*, or *Vicina*. See Lesclapart's *Historique Ital.* pag. m. 224.

(b) Thus Paul Jones calls him. It is the famous Pomponius Laetanus.

[c] He discharged the second better than the first; for his historical work was full of flatteries and lies. He was paid to be sincere and exact with respect to his scholars, but not with respect to history; and therefore he discharged better the duties of a teacher, than those of a Historiographer. *Ne sit dies manes, ex omni Senatu Veneto, in conditione, ut civitatis res gestas à se profiteretur, conferberet, & trecentis aereis in gymnasium Tullianum. In hoc munere persolvendo inopem profectus, quam in altero adulationum parum sibi verum nominum adumbrasse videretur* (1). Scaliger, the father, says, that Sabellicus confided that he published or suppressed matters of fact, as he was directed by the money given him freely these five Latin verses:

Falsa qui rogatus, undenam tot esset aufas?  
Monstrans Venetum perditus aureum nomisma,  
Te, inquit, quoque lux hec faceret loqui si haberem (2).

*Alto Sabellicus's usual pro,*  
*Who grots, and takes from every one at pleasure;*  
*And asks, when he can see it'd the matter easy*  
*He publish'd such a multitude of lies,*  
*The senate answer'd, holding in his hand*  
*A golden coin of Venice, this same light*  
*Would make you speak, had you but once receiv'd it.*

(1) *Palaeogr.* tom. 2. lib. 1. cap. 114, 115.

(2) *Jul. César Scaliger de Regibus, lib. 1. cap. 114, 115.*

<sup>60</sup> Ver em: BAYLE, Pierre. *Historical and Critical Dictionary*. The second edition. Volume the first A - Bi. London, 1734, p. 14, tradução minha do seguinte trecho da obra: "I have divided my composition into two parts: one is purely historical, and gives a succinct account of matters of fact; the other is a large commentary, a miscellany of proofs and discussions, wherein I have inserted a censure of many faults, and even sometimes a train of philosophers philosophical reflections; in a word, there is variety enough, to presume that all sorts of readers will find something or other that will please them". Obra disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k-50432q/t2771.item>. Acesso em: 12 de nov. 2015.

Figura 1 - Imagem do Dicionário de Pierre Bayle. In: BAYLE, Pierre. *Historical and Critical Dictionary*. The second edition. Volume the fifth S - Z. London, 1734, p. 10.

A disposição topográfica do verbete evidencia a miscelânea de assuntos, uma experiência de leitura diferente, na qual o percurso aparentemente sistemático é suspenso. A leitura do texto exige paradas frequentes. Há muitos registros nas notas, muitos pormenores. Nas exposições e argumentações nos deparamos com uma nítida preocupação do autor em esclarecer alguns fatos relevantes sobre a vida de Sabeliccus que foram obscurecidos ou negligenciado por alguns escritores.

Na leitura que Grafton faz sobre as inreverentes notas do dicionário, ele destaca um interessante trecho do verbete sobre Davi, no qual Bayle escreve que:

A vida desse grande príncipe, publicada pelo abade de Choise, é um livro muito bom, e teria sido melhor se ele tivesse dado ao trabalho de estabelecer na margem os anos de cada ação e as passagens da Bíblia ou de Josefo<sup>61</sup> que lhe forneceram seus dados. A um leitor não agrada ignorar se o que lê vem de uma fonte sagrada ou de uma fonte profana.<sup>62</sup>

A confirmação e o esclarecimento dos dados sobre a vida do líder religioso Davi devem ser precisos. Essa nota parece contradizer a inclinação de Bayle para a compreensão de que no âmbito da história não há verdades absolutas, mas o movimento expresso de sua obra, especialmente das notas de rodapé, se organiza em torno das rupturas e convida o leitor a descentralizar algumas convicções, a desconstruir as certezas, as leis da história, as doutrinas religiosas, as ortodoxias, as prescrições moralizantes, tendendo à dúvida, ao questionamento da construção do conhecimento nos livros de referência, à compreensão de que a interpretação é uma condição inevitável nos discursos históricos. Por isso o

---

<sup>61</sup> Refere-se a Fávio Josefo (37 d. C - 100 d.C), historiador dos hebreus.

<sup>62</sup> Apud GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição: um pequeno tratado sobre a nota de rodapé*, 1998, p. 163

próprio Bayle na tentativa de construir um dicionário de erros sobre outras obras de referência também não pôde evitar a contrução de um projeto complexo e incompleto.

No âmbito dessas reflexões sobre as notas encontramos outros movimentos inflamados, como no trabalho erudito e controverso do historiador Eduard Gibbon. Em *A História do Declínio e Queda do Império Romano* (1776 -1778), ele não se restringiu às fontes, desenvolvendo uma estilística própria e irreverente para as notas, que representam quase um quarto da sua narrativa histórica. Elaboraões que foram destacadas por David Hume, em 1776, numa carta enviada ao editor William Strahan, na qual se queixa por ter sido atormentado pelas notas, salienta Grafton. Nas histórias reelaboradas nos pormenores Gibbon escreveu passagens irônicas, irreverências de ordem religiosa e sexual, a exemplo da exposição feita ao imperador Marco Aurélio na qual destaca a seguinte passagem: "O mundo riu da credulidade de Marcus, mas Madame Dacier nos assegura, (e podemos creditar uma senhora) que o marido vai sempre ser enganado, se a esposa condescender a dissimular."<sup>63</sup> Aliás, Mme Dacier é uma escritora e tradutora francesa que circula com frequência nas discussões dos intelectuais da sua época, inclusive nas notas de tradução de Odorico Mendes.<sup>64</sup>

As notas não só causam estranhamento, como também causam consequências concretas. Se a proposta de Gibbon foi marcada pelo uso excessivo das notas, que levaram a sua obra, muito mais pelos comentários, a ser incluída no Índice dos Livros Proibidos pelo Vaticano - o que mais tarde teria lhe causado certo arrependimento<sup>65</sup> -, alguns historiado-

---

<sup>63</sup> Ibid., p. 3;

<sup>64</sup> Anne Le Fevere Dacier (1654-1720) foi uma intelectual que se destacou, ao lado dos antigos, pela sua atuação na *querelle des anciens et des modernes* e também obteve notoriedade através de suas traduções da *Iliada* (1699) e da *Odisséia* (1708). Odorico Mendes, em algumas de suas notas, julga inadequadas certas passagens vertidas pela tradutora. A propósito disso, D. Pedro II, certa vez, ao ler a tradução da *Odisseia* realizada por Mme Dacier, registrou em seu diário que a tradutora deveria "empregar melhor o seu tempo", criticando o seu trabalho. Immanuel Kant também teria mencionado que a estudiosa francesa "só lhe faltava barba", tamanha audácia de suas discussões literárias. Esses breves comentários já nos dão a dimensão das disputas enfrentadas por Mme Dacier. Ver em: YEE, Raquel da Silva. *Odorico Mendes, o manuscrito da Iliada e diversas facetas da atividade tradutória*, 2011, p. 56.

<sup>65</sup> Gibbon em suas *Memórias* manifestou certo arrependimento por ter ousado proliferar sua narrativa com notas de rodapé, por ter, segundo ele, importunado o público leitor. Sobre essa questão ver: GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição: um pequeno tratado sobre a nota de rodapé*, 1998, p. 184; GIBBON, Edward. *Memoirs of my life and writings*. Project Gutenberg's, 2002, p. 69. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/6031>.

res ocidentais do século XIX, a exemplo de Leopold Von Rank, adotaram uma perspectiva mais arquivística do que estilística. Para Rank as notas deveriam servir à precisão sem que fossem demasiadamente explicativas e eruditas a ponto de desfigurarem a narrativa, pois Ranke almejava dizer apenas o que realmente aconteceu.<sup>66</sup>

O que pressupõe um discurso pautado na unidade da narrativa, na totalidade temporal, numa história metódica que requer o estatuto da prova. Logo, uma narrativa sem dispersões que viabilize o tão almejado conhecimento dos fatos históricos tal qual eles tiveram lugar. Fontes listadas, devidamente referenciadas, com Ranke as notas estiveram ligadas ao uso mais acadêmico, sobretudo no âmbito da história científica, cuja preocupação voltava-se para o fundamento das escritas factuais e o estabelecimento abreviado das fontes, “como parte de um esforço para combater o ceticismo sobre a possibilidade de obter conhecimento sobre o passado”<sup>67</sup>. Narrativa que, sem dúvida, visa tornar o passado legível, evidenciar uma sólida e estável representação, um estatuto de verdade e continuidade como modo de percepção do fato histórico.

Com as leituras dos romances históricos de Walter Scott (que inclusive adotou o uso de nota autoral fictícia<sup>68</sup>) Ranke parece mesmo ter desenvolvido uma certa fixação para corrigir imprecisões factuais nos mundos ficcionais medievais e renascentistas, visando uma reflexão sistemática, uma reconstrução de forma ordenada e cronológica, como destaca Grafton. E isso reverbera na constatação de que a historiografia moderna, nascida no século XIX a partir de Ranke, transformou o espaço das notas num lugar que visava pontualmente a documentação, a justificação da história, do método científico, buscando dar cientificidade a matéria do campo humano, como se a construção do discurso pudesse conferir objetividade, veracidade, isenção, como se fosse possível construir argumentos de forma totalizante e neutra, sem considerar a singularidade e a trajetória do sujeito que fala.

Por isso, na contramão dessa perspectiva, concordaremos então com as reelaborações de Benjamin, quando ele chama à atenção para a compreensão de que o passado não é uma imagem exata, material, que

---

<sup>66</sup> A esse respeito Grafton cita a famosa frase de Ranke: "apenas dizer como realmente era" - "nur sagen, wie es eigentlich gewesen". Ver: GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição: um pequeno tratado sobre a nota de rodapé*, 1998, p. 68.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>68</sup> Sobre as notas de Walter Scott ver: GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução Alvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 299.



podemos documentar, preservar, arquivar, já que articulá-lo historicamente não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência. Logo, mesmo desejando, não conseguiremos capturar o passado numa totalidade. Discussão que redimensiona a asserção de que “o texto convence e as notas provam”<sup>69</sup>, como podemos ver em Barthes ao mencionar que suas notas referenciais aos sensíveis *Fragmentos de um discurso amoroso* não “são de autoridade, mas de amizade: não invoco garantias, apenas lembro, como uma espécie de breve saudação (...)”<sup>70</sup>, afinal, um discurso “não é senão a memória dos lugares (livros, encontros) em que tal coisa foi lida, dita, escutada”<sup>71</sup>. A pertinente sinalização de Barthes evidencia as montagens do tempo e da escrita, a relação vinculante e amistosa do pensar com os outros, do fluir dos encontros, do estado incerto e inacabado dos discursos envoltos por fragilidades e armadilhas.

Nas tramas das notas, em seus diversos formatos e pretensões, vemos aflorar várias discussões que envolvem a escritura, espaços e temporalidades. Escritores em momentos distintos se debruçaram, de algum modo, sobre a questão das notas e isso por si só já indica a relevância dessas discussões e a necessidade de observá-las criticamente. Apreciadas por uns e desapreciadas por outros, as notas são vistas como interrupções importantes, um ganho de tempo para o leitor ou, de outra perspectiva, uma perda de tempo, uma “fonte de tormento” que estraga prazeres. Algumas dessas críticas foram e são expostas abertamente, gerando visões controversas. O dramaturgo Noel Pierce Coward, no século XX, foi categórico ao dizer que os rodapés são demasiadamente inoportunos, acontecem em outro tempo, atrapalham o clímax do leitor, que “desviar a atenção para ler uma nota equivale a descer as escadas em meio a um relação amorosa para atender a porta”<sup>72</sup>.

Benjamin também polemiza ao destacar em um dos fragmentos de seu livro *Rua de Mão Única* que “[...] Livros e Putas trazem suas ri-

---

<sup>69</sup> GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição*: um pequeno tratado sobre a nota de rodapé, 1998, p. 25.

<sup>70</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. XXIV.

<sup>71</sup> *Ibid.*; p. XXIV.

<sup>72</sup> GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição*: um pequeno tratado sobre a nota de rodapé, 1998, p. 69. O comentário de Coward sobre as notas de rodapé é mencionado em outros trabalhos, como em: HILBERT, Betsy. *Elegy for Excursus: The Descent of the Footnote*. College English, v.51 n.4 p. 400-04, Apr, 1989.

xas diante das pessoas. Livros e Putas, notas de rodapé são para uns o que são, para as outras, notas de dinheiro na meia"<sup>73</sup>. Genette, por sua vez, chega a cogitar que "[s]e a nota é uma doença do texto, é uma doença que, como algumas outras, pode ter um 'bom uso'"<sup>74</sup>, provocar dano ou perda. A propósito disso, complementa o autor:

O dano evidente, pelo menos do ponto de vista de uma estética classicizante do discurso, é que uma digressão integrada ao texto corre o risco de provocar nele uma hérnia grosseira ou geradora de confusão. A perda pode consistir na eliminação pura e simples desta digressão, às vezes valiosa em si mesma. Mas, sobretudo, a perda essencial, a meu ver, é privar-se com a nota da possibilidade de um segundo nível do discurso que contribui, por vezes, para dar-lhe relevo. A principal vantagem da nota é, com efeito, disponibilizar no discurso efeitos pontuais de nuance, de surdina, ou como diz na música, registro, que contribuem para reduzir a sua famosa e às vezes, enfadonha linearidade.<sup>75</sup>

São, pois, essas mudanças de timbres, de extensões e articulações que interessam, tendo em vista, sobretudo, que a desviante empreitada do leitor pelos rodapés pode vir a ser uma experiência importante, proveitosa e inusitada, como propôs Jean-Jacques Rousseau em seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1754) ao destacar suas notas, elevando-as ao patamar da diversão. Diz ele, na advertência sobre o seu texto:

Acrescentei algumas notas a esta obra, segundo o meu costume preguiçoso de trabalhar com interrupções. Essas notas, às vezes, se afastam muito

---

<sup>73</sup> Texto publicado durante a década de 1920. Ver BENJAMIN, Walter. "Rua de Mão Única". In: *Obras escolhidas*. v. 2. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, com a assistência de Pierre Paul Michel Ardengo. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 34.

<sup>74</sup> GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*, 2009, p. 288.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 288.

do assunto, para que devam ser lidas com o texto. Transporte-as, pois, para o fim do Discurso, no qual procurei seguir, tanto quanto me foi possível, o caminho acertado. Os que tiveram coragem de recomençar poderão divertir-se novamente embrenhando-se na mata e tentando percorrer as notas: quanto aos outros, pouco mal haverá em que de todo não as leiam.<sup>76</sup>

Nos comentários, as notas recebem um destaque antecipado que evidencia a importância que elas exercem sobre o trabalho. Por um lado, Rousseau justifica a apreciação das notas, por outro faculta a escolha ao leitor, destacando que o movimento (des)atento e (des)interessando implica negação e aceitação. Mas como não abre mão desse recurso ele acaba provocando leitor, solicitando maior envolvimento com o texto, uma mudança de rumo, um andar por entre a mata de seus discursos, com todas suas ramificações, seus ruídos, imprevistos e descobertas.

Rousseau faz um chamado inusitado, propõe uma aventura. Ainda acrescenta notas às suas notas de fim de página, esticando suas discussões sobre a essência primitiva/selvagem dos indivíduos e sobre a desigualdade social. O que sinaliza uma tentativa de reafirmar suas visões políticas e sociais ainda que acreditasse "numa miraculosa, primordial, mas digamos, *soterrada* bondade da natureza humana, e que culpa por esse soterramento as instituições da cultura, na forma de sociedade, Estado, educação"<sup>77</sup>, como diz Nietzsche.

No que concerne às elaborações das notas, o que se constata é que várias foram as investidas de Rousseau de reiterar suas críticas ao contexto social de sua época, questões que envolvem relações de poder, liberdade e alienação, como podemos ver acentuadamente no fragmento da nota citada abaixo.

---

<sup>76</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Tradução Maria Lacerda de Moura. Edição Ridendo Castigat Mores. Ebook Brasil, 2001, p.152. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobebook/desigualdade.pdf>. Acesso em: 10 de dez. 2015.

<sup>77</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*, 2012, p. 225.

Muitas vezes, têm-se trazido selvagens a Paris, a Londres e a outras cidades, e tido pressa em lhes expor o nosso luxo, as nossas riquezas e todas as nossas artes mais úteis e mais curiosas: tudo isso lhes despertou uma admiração estúpida, sem o menor movimento de cobiça. Lembro-me, entre outras, da história de um chefe de alguns americanos setentrionais levados à corte da Inglaterra, há uns trinta anos: fizeram-lhe passar milhares de coisas diante dos olhos, para lhe fazerem presente do que lhe pudesse agradar, sem que se achasse nada que parecesse impressioná-lo. Nossas armas lhe pareciam pesadas e incômodas, nossos sapatos lhe feriam os pés, nossas roupas o incomodavam, e tudo ele recusava. Finalmente, percebeu-se que, tendo tomado um cobertor de lã, parecia sentir prazer em envolver com ele os ombros. \_ "Convençam-se ao menos, - perguntaram-lhe, - da utilidade disso, - Sim, respondeu, - Isso me parece quase tão bom como pele de animal". Mas, nem isso diria se tivesse levado as duas coisas à chuva.<sup>78</sup>

Se a diversão rousseuniana significa distração, excursão, mudança de direção, exposição irônica de acontecimentos, ele, de fato, consegue proporcionar isso ao leitor, tendo em vista as inúmeras outras discussões que emergem de suas digressões e intensificam o seu pensamento democrático, os seus embates contra os postulados instaurados pela nobreza como os que visavam forçar e forjar à admiração dos selvagens pelos bens de consumo. Rousseau compreende a importância do artifício das notas e as projeta como dispositivos políticos, como extensões de suas inquietudes. Ele particularmente investe na composição de notas, basta vermos também como ele as utiliza no romance *Júlia ou A nova Heloísa*<sup>79</sup>, no qual atribui às notas traços mais estéticos, convicções românticas, insistindo, portanto, em diversas intrusões. Escolhas posteriormente recusadas, ao menos por algum instante, já que diante

---

<sup>78</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, p. 197.

<sup>79</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou A nova Heloísa*. Tradução Fúlvia M.L. Moretto. São Paulo: Hucitec, 1994.

dessa proliferação de notas Rousseau acabou suprimindo um grande número delas, pois tinham desagradado os leitores. Notas que foram posteriormente restabelecidas à mão em seu exemplar pessoal e retomadas pelas edições modernas.<sup>80</sup>

De fato, as notas produzem a passagem de uma prática de escrita a outra, de um discurso a outros, unindo diferentes mundos. Elas reivindicam novos espaços de escrita, reestabelecendo um lugar aparentemente menos destacado, mas discursivamente estratégico e transgressor que encena diversas tensões. Nesses espaços suplementares, nos quais o escritor expande os seus posicionamentos críticos e estabelece (des)encontros com os leitores, as notas sinalizam o movimento inconcluso que é próprio dos textos e estão vinculadas à uma escrita que atravessa limites, resiste ao estável, sugere outros suportes e percursos.

As singularidades dessas notas sinalizam que tanto os historiadores quanto os literatos buscam encontrar novas maneiras de legitimar suas práticas, convicções, a complexidade dos embates epistemológicos e do processo de escritura. O uso topográfico, estético-discursivo desses espaços refletem elaborações de experiências de escritas, produções de subjetividades que reivindicam multiplicidades, o caráter híbrido da linguagem. Notadamente, em seus vários usos e funções as notas são vistas como um gênero profícuo para os debates intelectuais onde se entrecruzam a produção artística e a crítica sagaz, já que

[...] a história da nota de rodapé também teve muitos participantes cuja riqueza privada e independência pessoal libertaram-nos da necessidade de atacar ou defender instituições, de encontrar discípulos ou organizar-se contra inimigos. Peculiaridades pessoais e idiossincrasias, assim como formações sociais mais gerais, ajudaram a produzir, o que era, afinal, uma mudança de forma de prática de um gênero literário.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Sobre as notas de Rousseau no romance *Júlia ou A nova Heloísa*, ver GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*, 2009, p. 283.

<sup>81</sup> GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição: um pequeno tratado sobre a nota de rodapé*, 1998, p. 188.

Sem dúvida, as notas constituem-se com uma prática evidentemente provocativa que está aliada à concepção heterogênea de texto e de sujeito. Desdobramentos que alargam o sentido "primeiro", literal, e qualquer ideia estática sobre os papéis desempenhados por elas, pois são aberturas para um debate que valoriza esses espaços como produtores de sentido, geradores de conflitos, enquanto movimentos de expansão. Nelas, escritores e leitores se deparam com novas formas de relação, de conectividade, (des)articulam-se através das digressões, nas substituições do discurso precedente para outros diferentes domínios, ou seja, nos desvios dos fluxos discursivos, entre suas muitas passagens e corredores, como num labirinto, diante da complexidade própria da linguagem.

## Pormenores ficcionais

[...] *As digressões incontestavelmente são a luz do sol - são a vida, a alma da leitura.*<sup>82</sup>

Laurence Sterne

Rastros incertos, imprevisibilidade ao invés do todo ordenado<sup>83</sup>. Em poesias, contos, peças teatrais, romances, nos deparamos com anotações periféricas não apenas como uma possibilidade tipográfica, referencial, mas também como um recurso que provoca dispersões e expansões, desierarquizam modelos estanques. Quando escritores usam as notas de forma criativa e crítica revelam uma necessidade de nos reenviar para outros caminhos, outras histórias e discussões, apontando como al-

---

<sup>82</sup> STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, 1998, p.106.

<sup>83</sup> Lipking em *The Marginal gloss*, através de Edgar Allan Poe e Paul Valéry, apresenta reflexões sobre uma possível teoria das notas marginais, como práticas que deixam rastros incertos, interceptam o pensamento, enfatizam a imprevisibilidade. Ver: LIPKING, Lawrence. *The Marginal Gloss*. In: *Critical Inquiry*, 1977, Bd. 3, Chicago, University Press. 609-655. Disponível em: <<http://users.clas.ufl.edu/burt/Bibliomania/LipkingMarginalGloss.pdf>>. Acesso em: 25 de nov. 2015.

guns detalhes (in)subordinados podem ser reveladores. Por isso, encontramos as notas mais displicentes nos espaços da literatura, intermediados pelos tradutores, principalmente pelos narradores, em seus artifícios artístico-literários. Há vários escritores que encontraram um terreno fértil nos desvios, no jogo das notas, entre eles Henry Fielding na peça *Tragédia das Tragédias* ou *A vida e a morte de Tom Thumb*, o Grande (1731)<sup>84</sup>, Lawrence Sterne em *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy* (1759 -1767)<sup>85</sup>, Herman Melville em *Moby Dick* (1851)<sup>86</sup>. Também nos deparamos com os rodapés no poema *The Dunciad* (1728 - 1743),<sup>87</sup> de Alexander Pope, poeta neoclássico e tradutor de Homero, cujas notas apresentam formas variadas de exposição e explicação, e foram construídas especialmente como um artifício de crítica ao pendantismo literário de alguns comentadores de sua época.

Além dessas produções, ainda poderiam ser lembradas as iniciativas de Voltaire no poema épico *La Hériade* (1723), quando, ao abordar o cerco de Paris (1589 -1594) durante as guerras religiosas, faz chamadas através de asteriscos que marcam os desvios de sua escritura poética.<sup>88</sup> Nessas tramas ficcionais que se desenrolam nos rodapés temos ainda o poeta luso-brasileiro Basílio da Gama que em *O Uruguai* (1769), ao narrar a expedição de Gomes Freire de Andrade para as Missões Uruguaianas dos Sete Povos<sup>89</sup>, se valeu das notas de rodapé para entrecruzar vozes e através delas reafirmar sua defesa pela política anti-jesuíta de Marquês de Pombal. Entre as imagens tópicas do poema e as

---

<sup>84</sup> FIELDING, Henry. *The Tragedy of Tragedies; Or the Life and Death of Tom Thumb the Great: As it is Acted at the Theatre in the Hay-Market. With the Annotations of H. Scriblerus Secundus*. T. Davies, T. Lowndes, W. Caslon, T. Becket, T. Cadell. Oxford University, 1776. Disponível em: <<http://www.google.com/search?tbm=bks&q=The+Tragedy+of+Tragedies%3B+or+%2C+The+Life+and+Death+of+Tom+Thumb>>. Acesso em 25 de nov. 2015.

<sup>85</sup> Romance que foi produzido durante um longo período, publicado em 9 volumes de 1759 a 1767. Ver STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, 1998.

<sup>86</sup> MELVILLE, Herman. *Moby Dick*, ou, *A baleia*. Tradução: Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. Tradução dos apêndices: Bruno Gambarotto. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

<sup>87</sup> Poema publicado em diferentes versões e momentos, de 1728 a 1743. Ver POPE, Alexander. *The Dunciad*: with notes variorum, and the prolegomena of Scriblerus. London: Printer for Lawton Gilliver, 1729. Disponível em: <<https://archive.org/details/dunciadwithnotes00pope>>. Acesso em: 25 de nov. 2015.

<sup>88</sup> Ver VOLTAIRE. *Collection complete des oeuvres des M. de Voltaire*. Dernière Édition. Tome Premier. Genève, Cramer, 1764.

<sup>89</sup> Missão cujo objetivo era dominar os índios e tomar posse da terra para Portugal, conforme determinado no tratado de Madrid, assinado em 1750, no qual se estabeleceu limites territoriais entre espanhóis e portugueses.

oitenta e cinco notas de rodapé espalhadas pelos cinco cantos épicos há uma evidente intervenção do intitulado "Autor" na recente história por ele vivenciada, como podemos ver, abaixo, na nota que se desprende do Canto Primeiro, no qual o general Andrade, chefe das embarcações portuguesas, expõe os motivos da guerra, da entrada das tropas portuguesas, entre outras questões que entrecortam cenários e conflitos de uma disputa que envolvem jesuítas, índios, portugueses e outros personagens.

[18] Prisioneiros: Foram cinqüenta estes prisioneiros; alguns dos principais vieram remetidos ao Rio de Janeiro, onde o Autor os viu, e falou com eles. Confessavam ingenuamente, que os Padres tinham vindo em sua companhia até o Rio Pardo, e se tinham deixado ficar da outra banda. Mostravam-se surpreendidos da doçura, que encontravam no trato dos Portugueses. Diziam que os Padres não cessavam de lhes intimar nas suas pregações, que os Portugueses tinham o diabo no corpo, e que eram todos feiticeiros. Que em matando algum, para que não tornasse a viver, era necessário pôr-lhe a cabeça um palmo longe do corpo; o que eles religiosamente observavam.<sup>90</sup>

A leitura simultânea do poema e das notas garante uma maior interação entre as diferentes configurações estéticas dos textos, intensificando a dupla instância da enunciação (narrativa e lírica), a dimensão

---

<sup>90</sup> Nota ao Canto Primeiro, p. 6. Ver: BASILIO, Gama J. *O Uruguai*. Texto disponível em: <[http://tal.bn.br/objdigi/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/uruguai.pdf](http://tal.bn.br/objdigi/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/uruguai.pdf)>. Acesso em 20 de nov. 2015.

Abaixo os versos aos quais a nota acima se refere:

[...] Co' vosso general me determino  
A entrar no campo juntos, em chegando  
A doce volta da estação das flores.  
Não sofrem tanto os índios atrevidos:  
Juntos um nosso forte entanto assaltam.  
E os padres os incitam e acompanham.  
Que, à sua discrição, só eles podem  
Aqui mover ou sossegar a guerra.  
Os índios que ficaram prisioneiros 18[18]  
Ainda os podeis ver neste meu campo.



mítica do poema e a dimensão "real" da história. Como se a poesia revestida de lirismo, do maravilhoso, fosse encarregada de contar os episódios e as notas acentuassem as provas, os argumentos, conduzindo o leitor a uma série de outros acontecimentos. É esse movimento que separa e une os versos e as notas. O "Autor os viu", o "Autor falou com eles". O "Autor" que aparece nas notas, sempre grafado com a letra inicial maiúscula que lhe confere um lugar de destaque e valida sua credibilidade, insiste em espreitar a história, atestando sua condição de testemunha dos fatos, impregnando fontes, arquivos interiores, contornos da experiência vivida e do imaginário do escritor. E o papel de testemunha se desdobra em outros momentos, em outras notas, como nas destacadas abaixo, correspondentes respectivamente ao Canto Segundo e ao Canto Quinto do poema.

[36] Muito suor: Também não é necessário ir ao Uruguai para ter provas do excessivo trabalho dos Índios no serviço dos Padres. Entre a Vila de Santos e a Cidade de São Paulo há uma serra muito íngrime, e dilatada: não se pode subir a cavalo. O Conde de Bobadela, o melhor cavaleiro de seu tempo, caiu duas vezes logo à entrada, em cavalos, que tinha escolhido para isso entre muitos. Todos a sobem a pé com seu cavalo pela mão. Os Padres como faziam voto de pobreza, contentavam-se de a subir às costas dos miseráveis Índios: nem jamais passaram por ali de outra sorte. Este fato na Europa parece incrível; mas o Autor o atesta.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> Nota ao Canto Segundo, Ibid, s.d., p. 11.  
Abaixo os versos aos quais a nota acima se refere:

[...]  
Podres choupanas, e algodões tecidos,  
E o arco, e as setas, e as vistosas penas  
São as nossas fantásticas riquezas.  
Muito suor, e pouco ou nenhum fasto. 36[36]  
Volta, senhor, não passes adiante.  
Que mais queres de nós? Não nos obrigues  
A resistir-te em campo aberto. Pode  
Custar-te muito sangue o dar um passo.  
Não queiras ver se cortam nossas frechas.  
Vê que o nome dos reis não nos assusta. 37[37]

[78] As brancas velas: Os jesuítas do Brasil tinham uma fragata magnífica, em que o Provincial saía todos os anos a título de visitar a Província; porém na realidade era a que fazia a maior parte do comércio, que aqueles portos têm entre si. Enquanto a fragata recebia carga, estavam ociosas todas as outras embarcações; sendo os fretes daquela mais caros, a título de ir a fazenda mais segura. Ora os Jesuítas nas Alfândegas nunca pagaram direitos. O seu lucro era imenso. Para se conseguir melhor este fim, espalharam pelo povo uma profecia do seu Padre Anchieta, que aquela fragata nunca se perderia. Encalharam-na finalmente, e fizeram outra, que custou cinqüenta mil cruzados. E sendo-lhes necessário perpetuar aquela santa impostura, mandaram pregar na nova algumas tábuas da velha: e persuadiram àqueles bons negociantes, que bastava aquela parte para comunicar a virtude ao tido. O Autor viu muitas vezes esta fragata, e entrou nela. Trazia flâmula, e bandeira com a insígnia da Companhia; e tinha de mais a mais excelente artilheria. Ao entrar, e sair dos portos recebia todas as honras, que se fazem às naus do Rei.<sup>92</sup>

Nas notas de rodapé disparadas pelos versos do poema surgem novos episódios, descrições de personalidades, de lugares, de fatos ocorridos e atestados por esse "Autor" que provoca uma ruptura no movimento de leitura, intervém com suas reminiscências, confere certeza através de uma explicação detalhada ao comentar, por exemplo, a res-

---

<sup>92</sup> Nota ao Canto Quinto, Ibid, s.d., p. 32.

Abaixo os versos aos quais a nota acima se refere:

[...]

Tem diante riquíssimo tributo,  
Brilhante pedraria, e prata, e ouro,  
Funesto preço por que compra os ferros.  
Ao longe o mar azul e as brancas velas [78] 78  
Com estranhas divisas nas bandeiras  
Denotam que aspirava ao senhorio,  
E da navegação e do comércio.

peito da queda do Conde de Bobadela na estrada de Santos, dos índios sendo usados como meio de transporte pelos padres, ou ainda quando aborda detalhes acerca da fragata dos jesuítas. Ao produzir esse efeito que singulariza as notas, Basílio da Gama reelabora a literatura através da mistura de uma espécie de quadro político da realidade (dos feitos históricos que envolvem a relação colonizador/colonizado) e a elaboração mítica dos nativos, projetando, assim, um discurso épico que visa repercutir, agir como um artifício que acentua os efeitos do real e serve aos interesses sociais, às aplicações morais, como defendiam muitos romancistas dos séculos XVIII e XIX tomados por uma exacerbada consciência histórica e crítica no que envolveu a formação da nacionalidade literária.

Na composição literária de *O Uruguai* - na fusão de estruturas do gênero épico e notas de rodapé - , há uma explícita construção a nível estético que leva em conta a impermanência, a transitoriedade dos textos, tendo em vista a exploração de diferentes espaços, formas e dimensões narrativas que provocam leituras descompassadas e estabelecem aberturas à fusão de gêneros e de enunciações. Múltiplas vozes e híbridos textos que, sem dúvida, possibilitam outras navegações - da fragata de Basílio da Gama à jagada do tradutor maranhense Odorico Mendes.

O caso particular dos rodapés em *O Uruguai* dialoga diretamente com as notas digressivas do tradutor Odorico Mendes, pois ele em alguns cantos traduzidos das epopeias de Virgílio e Homero também se pôs a citar imagens, recordações, refugos de histórias do presente e do passado, discussões favoráveis às causas as quais defendia, como veremos mais adiante. Propósitos estéticos-políticos que aparecem em romancistas com perspectivas acentuadamente nacionalistas a exemplo de José de Alencar que igualmente arrisca uma incursão pelos rodapés, como expresso nas cinquenta e nove notas de seu romance indigenista *O guarani*, publicado em 1857.<sup>93</sup> Notas que descrevem costumes, a natureza, a fauna e flora, personagens e estudos históricos, referências, entre outras questões que visam legitimar uma construção narrativa historicizada, ordenadora de temporalidades, de acontecimentos do passado, de representatividades. A proposta de Alencar não deixa de ser estrategista. As narrativas paralelas que entrecortam seus romances, em alguns as-

---

<sup>93</sup> Ver MOSCATO, D. C.; DENIPOTI, C. *A obra em pé de página*: as notas de rodapé nos livros indigenistas de José de Alencar. Revista Esboços. v. 20, n. 29. Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, 2013.

pectos, também dialogam com as composições de Basílio da Gama e de Odorico, quando empregadas para constatar fatos, montar cenários, acentuar hábitos dos personagens, problematizar assuntos.

Níveis separados e articulados, ritmos de leitura diferentes. Nas discussões apresentadas até aqui vimos como alguns escritores se articulam através das notas, revelando sintomas de uma maneira complexa de lidar com ideias, convicções, com a própria prática de escrita, com as construções e os desvios constitutivos da linguagem literária. O que por vezes faz vacilar as tentativas de exibição da pura erudição, os monitoramentos da documentação destinados, principalmente, a um modelo, a uma verdade reproduzível.

De fato, a presença das notas é marcante, sobretudo via ficção. Não é à toa que essas anotações periféricas já haviam recebido um destaque particular no anti-prólogo da sátira humanista de Miguel de Cervantes, escrito para a primeira parte do seu *Quixote* (1605), no qual o autor confessa, num tom irônico, sua dificuldade para escrevê-lo, chegando a mencionar um amigo que teria lhe oferecido algumas ideias práticas adotadas por alguns escritores para construir um texto que pudesse passar uma imagem de erudição. Diz Cervantes em um trecho de sua crítica sagaz,

- Como quereis que não me tenha confuso que dirá o velho legislador chamado Vulgo quando vir que, ao cabo de trinta anos dormindo no silêncio do esquecimento, saio agora, com todos os meus anos nas costas, trazendo por leitura uma legenda seca como esparro, alheia de invenção, parca de estilo, pobre de conceitos e falta de toda erudição e doutrina, sem rubrica às margens e sem notas ao fim, como vejo que têm outros livros, ainda que sejam fabulosos e profanos, tão cheios de sentenças de Aristóteles, de Platão e de toda a caterva de filósofos, que se admiram os leitores e reputam os seus autores por homens lidos, eruditos e eloquentes? E quando criticam a Divina Escritura, então? Dirão quando menos que são uns Santos Tomases e outros doutrinares da Igreja, guardando nisso tão engenhoso decoro, que aqui pintam um enamorado licenciado para ali fazerem um sermãozinho cristão, que é um contento e um regalo ouvir ou

ler. De tudo isso carece o meu livro, pois nem tenho o que rubricar às margens, nem o que anotar ao final, nem menos sei que autores sigo nele para pôr no início, como fazem todos, pela ordem do abecê, começando por Aristóteles e acabando com Xenofonte e Zoilo ou Zêuxis, ainda que sejam malidicente o primeiro e pintor o segundo.<sup>94</sup>

Romper com a tradição, com os princípios literários, religiosos, filosóficos doutrinadores, com os modos de pensar preestabelecidos. Suspender as prolixas explicações acadêmicas, a indexação onomástica de autores clássicos legitimadores dos discursos eruditos. Ao nos dizer isso, Cervantes antecipa uma crítica sobre o uso das tradicionais notas exegéticas, levando-nos a pensar que a permanência fixa, estática em determinadas concepções anula a possibilidade de estabelecer e potencializar novos encontros. Colocação que permite acentuar ainda mais as projeções dessas notas mais displicentes, narrativas tão cambiantes quanto o ser andante e aventureiro de Quixote, personagem declaradamente inquieto: "- A profissão do meu exercício não consente nem permite que eu ande de outra maneira"<sup>95</sup>. "Sossego, regalo e o repouso" aos "frouxos cortesões", "já o trabalho, a inquietude e as armas só se inventaram e fizeram para aqueles que o mundo chama de cavaleiros andantes"<sup>96</sup>.

Vemos em Cervantes que a leitura do texto literário pressupõe mobilidade, um encontro com um redemoinho de palavras que "desconcerta, incomoda, desorienta, desnorteia"<sup>97</sup>, mas "nos liberta de nossas maneiras convencionais de pensar a vida - a nossa e a dos outros -"<sup>98</sup>, e potencializam as ressonantes colocações de Antonie Compagnon em *Literatura para quê?*. "Qual é a sua força, não somente de prazer, mas também de conhecimento, não somente de evasão, mas também de ação?"<sup>99</sup>. Diante dessas questões é de se esperar que na ficção ou via

---

<sup>94</sup> CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro livro. Tradução e notas de Sergio Molina; apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 42-43.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>97</sup> COMPAGNON, Antonie. *Literatura para quê?* Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2009, p. 64.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 29.

ficção (no caso das traduções literárias) as notas mais sagazes sejam andantes, façam um apelo à ruptura, à desconstrução, à quebra de conexão da experiência da escrita e da leitura. Resistir ao habitual, desviar a atenção para ocupar lacunas, (des)apropriar, negar um limite, uma posse. Nas narrativas literárias as notas assumem uma vitalidade maior, colocando em jogo a instabilidade do texto e dos gêneros.

Se as notas querem (de)formar a parte de um texto maior já existente, exprimindo a necessidade de se relacionarem com outros textos e discursos, seus trânsitos não escapam à uma necessidade relacional. Escritas fugidias que se perdem, se reestabelecem e se revigoram. Sem linhas demarcadas, sem limites fechados postos, as notas apresentam um complexo processo de escrita e subjetivação, que insistem em validar suas relações, os seus movimentos, o seu jogo, no sentido pensado por Derrida, como também por Barthes. Não admira que Barthes em sua obra *S/Z* também tenha elaborado uma "desorganização enigmática"<sup>100</sup>, uma escritura difusa através de notas, justamente porque entende o texto como um espaço fragmentado, que agencia várias dispersões. Afinal, a dissociação de percepções retilíneas projeta aquilo que até então não estava visível. São multiplicidades definidas justamente pelo jogo, pelos novos fluxos de ideias que desconstroem a noção de um espaço delimitado e estável. Isto legitima a ideia de que através da literatura as notas podem assumir um papel mais transgressor.

Evidentemente as digressões expostas em determinadas notas colocam em cena vários sintomas, crises. Elas apontam para um movimento complexo das experiências do escritor com a escritura, tendo em vista que as concepções sobre o tempo, sujeito, obra e gêneros literários receberam novos impulsos. E essa escrita sintomaticamente subversiva não caberia no interior de um espaço textual aparentemente fechado e linear. É o que faz ressurgir a ideia dos rodapés como obra aberta, em constante movimento e deslocamento, passível vários desdobramentos, já que os gêneros literários são mutantes e não há fronteira hermética entre eles, sobretudo a partir do século XX com as incessantes tentativas de reduzi-la a pedaços, fraturá-la. Período especialmente marcado por interesses conflitantes, pelo rompimento com as tradições que monitoram a ação, a organização, pela sensação de desorientação, pelas escrituras cujos es-

---

<sup>100</sup> Assim se refere Barthes sobre sua obra *S/Z* em: BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 135.

paços são fugidios, cujas letras são cambiantes e as cenas displicentes, sensíveis à própria noção de gênero literário.

Sob esses influxos, as notas nas narrativas ficcionais têm muito a dizer. Elas se abrem para novas sensibilidades, para outras orientações críticas e criativas, exercendo um papel estratégico em produções literárias híbridas permeadas por recuos. As notas são peculiares enquanto derivas que se arrastam "ao sabor das ilusões, seduções e intimidações da linguagem"<sup>101</sup>, como coloca Barthes. Por isso, o próximo capítulo nos leva a perceber como algumas ficções contemporâneas repercutem vários ecos em seus rodapés.

Sendo assim, habitaremos mais uma vez às margens da literatura, observando as escrituras em seus deslocamentos, nesse jogo derridiano de tensão, de presença e ausência, que oscila, vai e vem, questionando o espaço, o limite. Veremos como nessas ficções potencializam-se as possibilidades de usos e sentidos das notas a favor de um desejo de expansão. Movimentos estratégicos que consideramos, na perspectiva de Derrida, um autêntico jogo de escrituras, um espaço da diferença. Dissimuladas, inventivas e provocativas, as notas são chaves interpretativas. Veremos então como elas - através de seus narradores, num confronto ainda mais complexo de vozes-, intercambiam e criam outros efeitos, interferindo na dinâmica das narrativas, abrindo vias para novos fazeres literários, novas significações.

---

<sup>101</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 26.





## CAPÍTULO 2 - ENCENAÇÕES: SER-NOTA, SER-OUTROS

A literatura é um lugar autônomo de experimentações, "um exercício de reflexão e experiência de escrita" que "responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo", diz Compagnon<sup>102</sup>. Ela é obra de imaginação, desinteressada, descompromissada, "um saber de singularidades"<sup>103</sup>, mas também é de oposição, "tem o poder de contestar a submissão ao poder"<sup>104</sup>. Por isso, a insistência da ficção sobre o uso das notas de rodapé igualmente responde a um projeto estético que visa compensar ausências e realçar onipresenças. As notas trabalham na contra-mão das possíveis fronteiras a elas impostas, aproximando e tornando nebulosas essas barreiras, atentando-se contra as táticas de ilusão da verdade. Elas rompem, cortam laços fixos e engendram os móveis. E se a canonicidade contempla a linearidade e a monoliticidade, de forma diferente, os rodapés provocam fricções, dissipando-se em várias direções.

As notas demarcam bem suas singularidades, suas diferenças, produzindo uma série de efeitos nas narrativas ficcionais, já que elas se comportam como textos que encenam e "encenar" corresponde a "escalonar suportes, dispersar papéis, estabelecer níveis e no final das contas: fazer da ribalta uma barra incerta"<sup>105</sup>. Aliás, como diz Barthes, "não devemos espantar-nos, no horizonte impossível da anarquia linguageira - ali onde a língua tenta escapar ao seu próprio poder, à sua servidão -, encontramos algo que se relaciona com o teatro"<sup>106</sup>. Texto e teatro, nas suas intrínsecas relações, enquanto processo dinâmico de percepções, para lembrar, nesse debate, a reflexão nietzchiana de que as palavras "são exércitos móveis" e "as verdades são ilusões"<sup>107</sup>, sobretudo quando estamos lidando com os movimentos performáticos e dissimuladores linguagem.

---

<sup>102</sup> COMPAGNON, Antonie. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2009. p. 31.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>105</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 121

<sup>106</sup> BARTHES, Roland. *Aula*, 2007, p. 27.

<sup>107</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Organização e Tradução Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007, p. 36.

Então, se a literatura é um jogo performativo, é teatralidade, encenação do ser, dos espaços, do mundo, as notas são, portanto, a incorporação desse papel sempre heterogêneo que insiste em fazer da ribalta um lugar das incertezas. Se há na literatura, segundo Barthes, uma força de "instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas"<sup>108</sup>, logo, há nas notas vários afloramentos, ressurgências - um jogo mais ativo e teatral. Daí as notas nas ficções contemporâneas serem interpretadas como uma experiência que leva o limite ao extremo, que desmorona tempos e espaços, criando dispersões, vazios, variadas encenações. Ora, jogar com os signos, "colocá-los numa maquinaria de linguagem", arrebentar breques e travas de segurança essa é uma das forças da literatura <sup>109</sup>.

Por essas razões, neste capítulo, veremos especificamente nos contos *Pierre Menard: autor de Quixote* e em *A biblioteca de Babel*<sup>110</sup> de Borges, no romance *Bartleby e companhia* de Vila-Matas e, posteriormente, nas narrativas *Notal al pie* de Rodolfo Walsh e *Notas ao pé de página* de Moacyr Scliar, algumas motivações pelas quais a literatura contemporânea encena o uso das notas de rodapé e como esses textos estabelecem interlocuções que também contribuem para pensarmos as discussões postas até aqui e o movimento próprio de Odorico Mendes. São diálogos possíveis? Certamente; pois são leituras que não preveem horizontalidade, nem um conjunto sistemático de ideias com amarras definitivas, mas sim modulações, confluências. Os itinerários desses textos convocados ao debate provocam reflexões sobre importantes mudanças de paradigmas. Neles, há vários indícios que nos levam a refletir sobre o caráter performativo das notas e sobre a mobilidade dessas formas de narratividade. Encontraremos, portanto, na dispersão desses cruzamentos, denominadores comuns, significativos traços de união.

---

<sup>108</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 27.

<sup>109</sup> BARTHES, Roland. *Aula*, 2007, p. 28.

<sup>110</sup> Os contos citados foram publicados originalmente em 1944, na coletânea do livro *Ficções*. Borges maneja esteticamente as notas de rodapé em outros contos, particularmente nestas outras narrativas do livro *Ficções: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Exame da obra de Herbert Quain, O jardim de veredas que se bifurcam, Funes, o memorioso, Três versões de Judas e O Sul*. Em *O Aleph* igualmente encontramos contos com as performáticas notas de rodapé. São eles: *O imortal, História do guerreiro e da cativa, A casa de Astérion, Deutsches Requiem, O Zahir, Os dois reis e os dois labirintos e O Aleph*. Vejamos então que assim como os enredos de seus contos recorrem ao debate sobre o tempo, a infinitude, suas narrativas também se lançam ao jogo labiríntico das notas. Ver em: Cf. BORGES, *Ficções*, 2007. BORGES, Jorge Luis. *O aleph* (1949). Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Veremos no descolamento espacial e discursivo das notas como elas deslocam o papel "central" do texto, atribuindo para si mesmas uma visibilidade, ainda que por um instante. Instante muitas vezes insistente, passível de prolongamento. Nesses textos, as notas se transfiguram, recebem uma nova aparência, certificam um lugar de destaque. Podemos até considerar que em seus múltiplos processos de enunciação as notas se transformam em personagens, em protagonistas. Nas ficções destacadas adiante, as notas, a priori, imperceptíveis, se abrem por expansão em quatro movimentos topográficos distintos e estão imbricadas umas às outras em suas sensíveis mobilidades, percepções e solicitações.

### **Cena 1 - Notas labirínticas**

*O problema do espaço (haxixe, miriorama), tratado sobre a rubrica "flanar"; o problema do tempo (intermitências), tratado sob a rubrica "roleta".<sup>111</sup>*

Walter Benjamin

Se as notas de rodapé e de fim operam uma desconstrução, suas marcas se instalam e fazem coexistir várias direções, sobretudo nas narrativas literárias que procuram transgredir e subverter a ilusória unidade espacial e temporal, abrangendo vários procedimentos que ampliam os acessos, o fluxo heterogêneo e imprevisível dos textos. Por isso, na ficção as notas são ainda mais desenvoltas, não se sujeitam às regras de finitude, desvencilhando-se da incômoda sensação de aprisionamento, do ato perfeito, do acabado, do rigor. Nelas, as dominações são provisórias, o ato é livre, como também podemos ver acentuadamente em produções de autores como James Joyce em *Finnegans Wake* (1939), Vladimir Nabokov em *Pale Fire* (1962), Nicholson Baker em *The Mezzanine* (1998)

---

<sup>111</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009, p. 940.

e Mark Danielewski em *House of Leaves* (2000).<sup>112</sup> Este último, principal foco do estudo de Anaïs Guilet, dá uma dimensão das questões entrevistas pelas notas, já que se trata de um texto excêntrico por desprezar o habitual e propor o acontecimento singular no desvio das anotações marginais, tornando-se uma narrativa que "vira de cabeça para baixo, distorce, fragmenta, invade o espaço da página". E "qualquer tentativa de definição e estabelecimento de limites torna-se impossível e inútil"<sup>113</sup>, reforça a autora, tendo em vista que essas notas nos dão a sensação de transitar pelos caminhos de um labirinto.

A propósito desta sensação cambiante, perceberemos então como as narrativas de Borges evidenciam algumas tensões que as notas exercem sobre um texto, seja para reverterem, reestabelecerem ou elevarem seus espaços, mimetizando superfícies. Os rodapés borgeanos são caminhos que se bifurcam em outros caminhos. Os narradores são enigmáticos, visitam as margens, interditam o discurso, provocando um afastamento ao saírem de um determinado segmento do texto. Assim, eles recuam, desviam-se do rumo, divagam pelas notas de rodapé, jogando com as palavras, exigindo que leitor sinta os efeitos da presença das notas e atire-se de um lugar para o outro. Entre as narrativas há vários textos que se soltam pelo espaço tipográfico do pé de página e é nesse contra fluxo que surgem atalhos, como vemos, por exemplo, nos contos *Pierre Menard: autor de Quixote* e em *A biblioteca de Babel*.

O texto híbrido *Pierre Menard: autor de Quixote* apresenta confluências reflexões sobre os debates postos nesta tese. A polêmica central do conto gira em torno do ousado projeto que o personagem Pierre Menard, poeta simbolista francês do início século XX, empreendeu com sua transcrição literal do *Dom Quixote*, de Cervantes. "Irreal é o destino que seu protagonista se impõe"<sup>114</sup>, antecipa Borges ao comentar sobre o conto no prólogo de suas *ficções*. O narrador inicia a narrativa retificando as omissões e os "acréscimos imperdoáveis" de um catálogo publicado sobre a obra de Pierre Menard. A empreitada, que conta com as cola-

---

<sup>112</sup> GUILLET, Anaïs. 2009. "Folie marginale et marginaux fous: Le traitement des notes de bas de page dans «House of Leaves» de Mark Z. Danielewski". Dans *Écrire (sur) la marge: folie et littérature*. Article Postures. En ligne sur le site de l'Observatoire l'imaginairecontemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/articles/folie-marginale-et-marginaux-fous-le-traitement-des-notes-de-bas-de-page-dans-house-of>>. Consulté le 20 févr 2015. D'abord paru dans (Pelletier, Vicky (dir.). 2009. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. coll. Postures, vol. 11, p. 141-153). Referenciado conforme sugerido no artigo.

<sup>113</sup> Tradução minha de algumas falas esparsas da autora. *Ibid.*, p. 152.

<sup>114</sup> BORGES, Jorge Luis. *Ficções*, 2007, p. 11.

borações da Baronesa Bacourt e da Condessa de Bagnoregio, inclui uma descrição das dezenove produções da "obra visível" do autor. Nelas, aparecem monografias sobre Descartes, Leibniz, John Wilkins, George Boole, Carlou Houcarde, Paul Valéry, entre outros. Várias são as referências. Várias são as vozes imbricadas na narrativa.

A partir daí, o narrador evoca o então projeto "invisível" de Menard, a "obra subterrânea, a interminavelmente heroica, a sem-par", que são os dois capítulos (IX e XXXVIII) da primeira parte de Dom Quixote e um fragmento do capítulo XXII. E para justificar o "disparate" de sua afirmação, lança-se ao pé da página num movimento de digressão. Assim, abre notas para lembrar que:

1. Madame Henri Bachelier enumera igualmente uma versão literal da versão literal feita por Quevedo da *Introduction à la vie dévote* de São Francisco de Sales. Na biblioteca de Pierre Menard não há vestígios de tal obra. Deve-se tratar de uma brincadeira de nosso amigo, mal ouvida.<sup>115</sup>

E segue justificando, em notas, o seu propósito:

2. Tive também propósito secundário de esboçar a imagem de Pierre Menard. Mas como me atrever a competir com as páginas áureas que, conforme me dizem, prepara a Baronesa de Bacourt ou com o lápis dedicado e pontual de Carlou Hourcade?<sup>116</sup>

Avesso ao papel secundário, esporádico e marginal das tradicionais notas que discretamente descem pelo pé da página, há no conto borgeano uma tentativa de fuga de um espaço estanque, de um limite posto, de um sentimento absoluto das "páginas áureas", da ideia de representação, do analógico, do marco cronológico e circunstancial, do fazer algo mais semelhante e pontual possível. Por isso, as três pequenas e discretas notas expostas nas narrativa interferem, complementam, coexistem com as passagens do texto considerado principal, fazendo com

---

<sup>115</sup> Ibid., p. 37.

<sup>116</sup> Ibid., p. 37.

que suas localizações e suas tradicionais funções simulem e insinuem um novo e importante espaço de confronto de vozes.

Confronto que se ergue a partir do pressuposto de que o texto, no desafio à singularidade, é inevitavelmente lacunoso, labiríntico e não corresponde a uma totalidade, a uma noção tradicional que preconiza a existência de textos puros. Isso é o que sugere o narrador ao escrever suas notas. As notas passam de estrutura a texturas, saem da moldura e se revelam na reinvenção, a serviço do jogo da literatura, como aspiração desse desejo de expansão. Elas mesclam os espaços tidos como separados, evidenciam a fragilidade das fronteiras e nos permitem adentrar pelos seus novos percursos e sentidos.

Ao prosseguir com a leitura do conto, refletindo sobre o ousado projeto de Menard e as possíveis discussões entrevistas na narrativa de Borges, eis mais uma questão que se coloca: Ser Menard ou ser Cervantes? Guiar-se linha por linha, transpor palavra por palavra, manejar com fidelidade. Menard pretende literalmente aniquilar Cervantes e por isso diz que

é indiscutível que meu problema é bastante mais difícil que o de Cervantes. Meu complacente percursor não rejeitou a colaboração do acaso: ia compondo a obra imortal um pouco *à la diable*, levado pela inércia da linguagem e da invenção. Eu, de minha parte, assumi o misterioso dever de reconstruir literalmente sua obra espontânea. Meu jogo solitário é governado por duas leis polares. A primeira permite-me ensaiar variantes de caráter formal ou psicológico; a segunda obriga-me a sacrificá-las ao texto 'original' e a considerar de um modo irrefutável essa aniquilação...<sup>117</sup>

Cervantes joga sem regras, *à la diable*, submetendo sua narrativa a um projeto estético que não corresponde à aspiração do ordinário, e sim dos estranhamentos. Seu trabalho não se impõe à prudência. Ele transborda, repousa sobre a invenção e não sobre a certeza, sobre a verdade, como vimos anteriormente nos comentários expostos no anti-

---

<sup>117</sup> Ibid., p. 41.

prólogo de *Dom Quixote*, em sua contundente crítica à tradição, ao uso das notas exegéticas. Menard, por sua vez, se vê obrigado a sacrificar a espontaneidade do texto fonte. Diz ele: "Meu jogo é solitário, é governado por duas leis polares. A primeira permite-me ensaiar variantes de caráter formal ou psicológico; a segunda obriga-me a sacrificá-las ao texto 'original' e a conservar de um modo irrefutável essa aniquilação..."<sup>118</sup>.

O conto, ao trazer essas colocações, se reveste por questões que envolvem o texto-fonte e o texto traduzido, apresentando mais uma reflexão de Borges no âmbito da linguagem e, por extensão, no campo da tradução literária<sup>119</sup>, cuja tarefa é por ele entendida como uma investida criativa. Menard suscita discussões sobre as implicações de criação, sobre o processo de escritura. Há, sobretudo, um debate que perpassa pela ideia de obra, de autoria, do papel do sujeito da e na escrita literária. "Ser, de alguma forma, Cervantes e chegar ao Quixote pareceu-lhe menos árduo - por conseguinte, menos interessante - que continuar sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote através das experiências de Pierre Menard"<sup>120</sup>.

Percebemos aí um embate que evoca a morte figurada do autor, um descentramento da noção de sujeito, que Barthes perseguirá em seus escritos ao tentar abalar o império do Autor, já que ele é efeito de linguagem antes de qualquer referência extratextual. A propósito disso, Barthes reforça a ideia de que Mallarmé, a exemplo do poema "Um lance de dados", foi um dos poetas que previu, em benefício da escrita, a necessidade de colocar a linguagem no lugar do autor. Reflexões que certamente atravessam a indagação de Beckett "Que importa quem fala?", colocada por Foucault em suas discussões sobre a função do autor

---

<sup>118</sup> Ibid., p. 41.

<sup>119</sup> Em *O Aleph*, no conto "O imortal", Borges questiona as funções de autor, leitor e tradutor, partindo de um manuscrito anexado à tradução da *Iliada*, de Alexander Pope. A discussão da autoria é colocada em pauta através da célebre questão homérica, do autor simbólico que circula, desde a antiguidade, no campo do incerto. Há um retorno à oralidade, à ideia de construção coletiva, de reapropriação. Ver BORGES, Jorge Luis. *O Aleph* (1949), 2008. Outros apontamentos de Borges sobre essa questão ainda aparecem nos textos "Las versiones homéricas" e em "Siete conversaciones con Jorge Luis Borges". Ver BORGES, Jorge Luis. "Las versiones homéricas". In: *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1957, p. 105-112. BORGES, Jorge Luis; SORRENTINO, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1974. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>120</sup> Ibid., p. 39.

e o seu apagamento atrás do texto, sobre a "impossibilidade de tratá-lo como uma discricção definida; mas impossibilidade igualmente de tratá-lo como um nome próprio comum"<sup>121</sup>. Sob o influxo do pensamento filosófico nietzschiano sobre morte de Deus, da não existência de verdade absoluta, Barthes vê o texto como um espaço que apresenta várias assinaturas, reivindicando, assim, um espaço aberto de relações, a ideia de que o pensar, o texto, desfiguram-se, revestem-se de múltiplas maneiras, sem morada fixa, para além da representação, do centro, como também insiste Derrida. Por isso a voz autoral perde sua centralidade. Retraduzir, repetir, restituir. Questões que reforçam a ideia de que literatura se constrói a partir de seus agenciamentos, de suas dispersões.

Em outro momento da trama borgeana o narrador, ao comparar os textos de Menard e Cervantes, ainda observa uma forma aparentemente "idêntica" nas duas versões, quando colocam, igualmente, o seguinte trecho: "a verdade, cuja a mãe é a história, êmula o tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futura"<sup>122</sup>. Todavia, adverte que o igual é reproduzido com diferenças, pois há distanciamentos sinalizados pelo caráter mutante desses textos, atravessado pelo curso da história, pelos contextos de produção e de recepção das obras. Certamente é esperado que a leitura redimensione e descentralize a concepção de verdade e de tempo apresentada para que entre em cena o tempo que desorganiza a representação de mundo e legitima o estatuto das imagens plurais e descontínuas, pois além do nível de percepção de um tempo que flui continuamente, existem e persistem outros.

No que concerne a essa reflexão é pertinente evocar, através de Benjamin e Didi-Huberman, a ideia de que o "passado exato não exis-

---

<sup>121</sup> Ver BARTHES, Roland. "A morte do autor. In: *O Rumor da língua*. Prefácio Leyla Perro-ne-Moisés. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64. p. 264-265; FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: *Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Ditos e Escritos III. Org. Manoel B. de Mota. Tradução Inês A. D. Barbosa. 2ª ed. RJ: Forense Universitária, 2009, p. 264-298. Ademais, no âmbito desse debate, é importante salientar que encontramos algumas concepções contemporâneas que reclamam a volta do autor, mas, segundo Diana Klinger, esse "autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção do sujeito real". Cf. KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Tese de doutorado. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Instituto de Letras, 2006, p. 44.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 43.



te”<sup>123</sup>, já que ele é montado a cada releitura realizada no presente como uma apropriação em forma de lampejo, como uma imagem frágil que não projeta uma totalidade. "Enquanto a relação do presente com o passado é puramente contínua, a relação do ocorrido com agora é dialética - não é uma progressão, e sim uma imagem que salta."<sup>124</sup> A imagem dialética, na sua condição efêmera e no seu encontro com o agora, é um movimento de pensamento que suspende, desperta, abre. E se é na linguagem onde encontramos essa imagem, o modo de percepção estética, implica, segundo ele, a compreensão de que "a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras"<sup>125</sup>, pois nessa fôrma seria um terreno totalmente infértil.

Portanto, há no conto de Borges uma veemente crítica à temporalidade teleológica, à ideia de ordem, de progressão. Poderiam, então, as notas de rodapé dessa trama se associarem a imagem dialética, ao por menor sensível que se liberta, abre e não se inscreve na hierarquia? Nessa perspectiva, podemos pensar que essas notas são, de fato, dialéticas. A relação estabelecida nelas não é documental. Os rodapés reinventam suas espacialidades, suas performances estéticas são formas de escapar do modelo trivial do passado fixo e das construções cartesianamente retilíneas. O sentido se apresenta como um arquétipo de temporalidade que desloca qualquer possibilidade de reconstrução linear e unívoca da arte e da subjetividade. Logo, pelo viés da história, da concepção de tempo benjaminiana, o conto de Borges nos leva a entender que a tarefa do escritor e do tradutor literário inerentemente implica uma transformação, um desvio, que também pode ser marcado pelos rodapés, sem possibilidade de totalizar e, assim como o tempo, de pensar um texto estético.

Se elásticos e múltiplos são o tempo, o signo e o sujeito, ler e escrever literatura na modernidade seria quebrar paradigmas, buscar novas condições. Assim, percebemos que ao utilizar o espaço das notas para dar continuidade às reflexões, propondo um deslocamento para as margens tipográficas do conto, o narrador problematiza o discurso categóri-

---

<sup>123</sup> DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo. Historia del arte o anacronismo de las imagenes*. Traducción de O. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 31.

<sup>124</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009, p. 504.

<sup>125</sup> BENJAMIN, Walter. "Rua de Mão Única". In: *Obras escolhidas*. v. 2. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, com a assistência de Pierre Paul Michel Ardengo. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 11.

co da linearidade do texto, da redução de origem. Conjuga-se aí, em suas fragilidades e singularidades, um labirinto de palavras que é próprio da construção literária. "Palavras, palavras deslocadas e mutiladas, palavras de outros..."<sup>126</sup>. Evidentemente, o que se vê, afinal, é "uma inquietação sobre a linguagem — que só pode ser uma inquietação da linguagem e na própria linguagem"<sup>127</sup>, conforme coloca Derrida ao se referir sobre a inegável onipresença da linguagem em nossos intercâmbios com o mundo. E se o jogo do mundo emite singularidades, como diz Deleuze, sem objetivar os motivos, "devemos partir de todas as pequenas inclinações que a cada instante dobram a nossa alma em todos os sentidos sob a ação de "mil pequenas mobilidades": inquietude"<sup>128</sup>.

Inquietudes e pequenas mobilidades que se entrelaçam ao narrador do conto *A biblioteca de Babel*, quando este retoma o espaço da biblioteca como um modo de ser das forças que atuam sobre a sociedade de informação, sobre as infinitas possibilidades de leituras que, por serem intermináveis, também impossibilitam uma reconstrução linear do pensamento. Um misto de ordem e caos é o que o título do conto já nos instiga a pensar, desafiando-nos a acompanhar os trânsitos do narrador pelas noções de análise combinatória, pelas conjecturas sobre o infinito, quando ele procura imaginar a biblioteca (os livros, o conhecimento à espera dos leitores) e o universo como um conjunto infinito de galáxias hexagonais.

Esse universo é ilimitado e complexo, à medida que são inúmeros os caminhos percorridos pela linguagem. Ordená-lo, catalogá-lo, inventariá-lo, no sentido tradicional da lei organizacional do arquivo, se igualaria a buscar, conforme as palavras do narrador, "sentido nos sonhos ou nas linhas caóticas das mãos"<sup>129</sup>. Sonhos, lugares de fraturas, de lacunas, dos enigmas, do desconhecido, que não são plenos, mas deixam rastros. Assim como as oscilações e as tensões geradas por essas escrituras. Ou ainda, para lembrar Barthes, "o sonho seria pois: nem um texto de vaidade, nem um texto de lucidez, mas um texto de aspas incertas, de aparências flutuantes (nunca fechar parênteses é exatamente: derivar). Isso

---

<sup>126</sup> Palavras proferidas no final do conto "O imortal", de Borges. Ver BORGES, Jorge Luis. *O aleph*, 2008, p. 25.

<sup>127</sup> DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, 1995, p. 13.

<sup>128</sup> DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*, 2012, p. 124.

<sup>129</sup> BORGES, Jorge Luis. *Ficções*, 2007, p. 72.

depende também do leitor, que produz o *escalonamento* das leituras<sup>130</sup>, já que no campo da linguagem literária qualquer leitura implicará recorte, subjetividade, assim como uma tentativa de decifração de um estado particularmente inquieto e caótico dos sonhos. As palavras são agentes substitutivos e interpretativos de coisas e processos. A seleção que se faz por uma ou outra palavra é o resultado de interpretações daquilo que supomos portar sua significação. Não há, portanto, nenhuma certeza de que exista relação biunívoca entre a proposta e a leitura. Podemos, no máximo, esperar possíveis aproximações.

No conto a aparente harmonia e universalidade são confrontadas com as interseções da linguagem, em sua complexa rede de informações, de conteúdos indecifráveis. E para além da leitura clássica de um arquivo como materialmente capturável, segundo propõe Derrida, a biblioteca é sacudida "por um sismo que não poupa nenhum conceito classificatório e nenhuma organização de arquivo. A ordem não está mais garantida,"<sup>131</sup> uma vez destinada à sua condição de fragmentação, de ruptura, como um texto que, segundo Barthes, marca uma digressão virtual<sup>132</sup>. E é dessa maneira que o conto se delinea, instável, tal como a "natureza informe e caótica de quase todos os livros"<sup>133</sup>. Logo, as quatro notas ao ocuparem um espaço "menor", secundário, sugere uma dinâmica de inversões. Elas são potências desviantes que captam, no âmbito do pensamento, a coexistência mútua de várias significações. Enquanto textos, são contestações que se projetam para além de um espaço e tempo que possam delimitá-las e controlá-las. Tendendo à hibridez, ao disperso, elas propõem um rearranjo caótico do texto e do sujeito, desvelando ecos destintos, um flunar pelo insólito, pelas experiências surreais dos sonhos.

---

<sup>130</sup> Ver fragmento intitulado "O imaginário" em: BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 122.

<sup>131</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 8.

<sup>132</sup> Deleuze, na mesma direção, pensa a vida constituída por "virtualidades, acontecimentos, singularidades". E "[a]quilo que chamamos de virtual não é algo ao qual falte realidade, mas que se envolve em um processo de atualização ao seguir o plano que lhe dá sua realidade própria. O acontecimento imanente se atualiza em um estado de coisas e em um estado vivido que fazem com que ele aconteça". Ver *A imanência: uma vida*, de Deleuze. Artigo publicado na Revista Ethica. Rio Janeiro, v.9, n.1 e 2, p. 39-43, 2002. Texto traduzido por Jorge Vasconcelos que foi anteriormente publicado em Philosophie, nº 47, Set. 1995.

<sup>133</sup> BORGES, Jorge Luis. *Ficções*, 2007, p. 71.

Assim, vemos que nesse percurso babélico, de extremidades paralelas e heterogêneas, o narrador percorre os espaços das notas de rodapé para entrecruzar vozes, tecer outras histórias, registrar lembranças melancólicas, "às vezes, viajei muitas noites por corredores e escadas polidas sem encontrar um único bibliotecário"<sup>134</sup>, diz ele, em nota, sobre suas (des)aventuras pela interminável biblioteca. O narrador ainda reforça a imagem da biblioteca como sendo um espaço exclusivamente masculino e, por vezes, tedioso. Diz ele: "Antes, a cada três hexágonos havia um homem. O suicídio e as doenças pulmonares destruíram essa proporção. Lembrança de indizível melancolia às vezes, viajei muitas noites por corredores e escadas polidas sem encontrar um único bibliotecário."<sup>135</sup>

Em outra nota, ao final do conto, delega aos personagens Letizia Álvarez de Toledo e ao matemático Bonaventura Cavalieri a tarefa de abstrair as conjecturas em torno do infinito, do (i)limitado espaço da biblioteca. Diz o fragmento:

4. Letizia Álvarez de Toledo observou que a vasta biblioteca é inútil; a rigor, bastaria *um único volume*, de formato comum, impresso em corpo nove ou dez, que constataste de um número infinito de folhas infinitamente finas (Cavalieri, em princípios do século XVII, disse que todo corpo sólido é uma superposição de um número infinito de planos.) O manuseio desse *vade mecum* sedoso não seria cômodo: cada folha aparente se desdobraria em outras análogas; a inconcebível folha central não teria reverso.<sup>136</sup>

Borges, ao explorar o espaço das notas, lança-nos para uma deriva, trazendo para o "pequeno" lugar uma discussão essencialmente complexa, que intercambia reflexões sobre a infinitude, sobre como a biblioteca entra em confluência cosmológica com a dimensão do univer-

---

<sup>134</sup> Ver a segunda nota do conto, *Ibid.*, p. 72.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 79. Bonaventura Cavalieri foi um matemático italiano que no âmbito da geometria criou métodos que determinam áreas e volumes de corpos sólidos. Corpos que são planos e ao mesmo formados por infinitas partes. Ou seja, são limitados e infinitos.

so, no espaço e no tempo. Sua natureza é incerta e instável. Então, se a totalização não tem mais sentido, como sublinha Derrida, "não é porque a infinidade de um campo não pode ser coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo - a saber a linguagem e uma linguagem finita - exclui a totalização"<sup>137</sup>. E, segundo ele, este é o efeito do jogo: o "de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito"<sup>138</sup>. Nesse sentido, as notas sinalizam passagens que vão do cosmológico ao microscópio, mas também do microscópio ao macroscópico. Assim, Borges nos desafia a pensarmos as notas como um jogo fundamental e não incidental, que amplia as possibilidades ficcionais de escrita e leitura. Ficções que são afetadas pela desordem do mundo, por isso criam tensões, corrompem e perturbam.

Portanto, a biblioteca, tal como os rodapés, representariam, na perspectiva de Borges e de Derrida, "a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica"<sup>139</sup>. Ao mesmo tempo, oferecem a ideia de fuga, de reinvenção do ser, do estar, sempre sensível ao desvio. Um devir do sujeito, de transitar por outros caminhos, de desdobra-se, de experimentar múltiplas intensidades, forças que também se encontram intrinsecamente entrelaçadas às experiências do sujeito no complexo labirinto da existência e da linguagem, num lugar sem porta, sem 'anverso nem reverso', sem fim, como as imagens que saltam do poema de Borges que segue abaixo.

#### Labirinto

Não haverá nunca uma porta. Estás dentro  
E o alcácer abarca o universo  
E não tem nem anverso nem reverso  
Nem externo muro nem secreto centro.  
Não esperes que o rigor de teu caminho  
Que teimosamente se bifurca em outro,  
Tenha fim. É de ferro teu destino  
Como teu juiz. Não guardes a investida

---

<sup>137</sup> Ver: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, 1995, p. 244.

<sup>138</sup>

<sup>139</sup> Ver em: DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p. 12.

Do touro que é um homem e cuja estranha  
Forma plural dá horror à maranha  
De interminável pedra entretecida.  
Não existe. Nada esperes. Nem sequer  
A fera, no negro entardecer.<sup>140</sup>

Sem centro, sem barreiras, menos limites e mais direções, há no poema uma projeção de um labirinto com várias aberturas, sem "externo muro nem secreto centro", onde encontramos o ser-outro, as formas estranhas da experiência, o ser-outro em sua heterogeneidade e perplexidade. O poema contorna um universo a ser explorado, um caminho a ser seguido que "é de ferro", duro, incerto. Experiências que envolvem riscos, desestruturas, perda de referências, desaprisionamento, esfacelamento desse monstro ambivalente que é metade touro, metade homem.

As notas, enquanto labirintos, são a própria configuração da multiplicidade dos signos, a possibilidade de ruptura, de (des)encontros do eu com os outros. O que torna bastante significativa a epígrafe de Benjamin que abriu este tópico das notas labirínticas, já que as notas insistem no problema do espaço, no efeito entorpecente do haxixe, num conjunto de imagens diferentes que atravessam o mundo lúdico de um jogo de miriorama, assim como se ocupam das intermitências do tempo, sob a rubrica "*roleta*",<sup>141</sup> à deriva de seu giro, das passagens, de uma linguagem que se vê diante da complexidade de suas múltiplas relações e interpretações.

Por isso suas experimentações e inventividades evidenciam a necessidade da escrita literária de "suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos"<sup>142</sup>, como sugere Deleuze. Então, nessas construções pormenorizadas dos contos de Borges, podemos compreender que "o labirinto já não é arquitetônico, tornou-se sonoro e musical"<sup>143</sup>, assim como "já não é o caminho no qual nos perde-

---

<sup>140</sup> BORGES, Jorge Luis. *Elogio da Sombra*. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques. 2 ed. São Paulo, Globo, 2001, p. 17.

<sup>141</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009, p. 940.

<sup>142</sup> Deleuze, em suas conversações, ainda complementa que "[é] ao nível de cada tentativa que se avalia a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle. Necessita-se ao mesmo tempo de criação e povo". Cf. DELEUZE, Gilles. *Controle e Devir*. In: *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. SP: Editora 34, 1992, p. 218.

<sup>143</sup> DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 119.

mos, porém o caminho que retorna", o lugar "da vida e do Ser como vivente"<sup>144</sup>.

Condição de vivente que certamente não anula os conflitos da existência, dos limites, dos territórios, das escrituras. Convívios, estranhezas, contaminações e mutações. É nesse sentido que também pode ser lida a narrativa *Bartleby e companhia*, do escritor espanhol Henrique Vila Matas como veremos no próximo tópico desta tese.

## Cena 2 - Notas do Não

*O centro, a ausência de jogo e de diferença, não será o outro nome da morte?  
Aquele que tranqüiliza, acalma  
mas que também  
do seu buraco angustia e põe em  
causa?*<sup>145</sup>

Jacques Derrida

As questões entrevistas nesta tese, sem dúvida, aparecem sintomaticamente nas construções de Enrique Vila-Matas, em seu livro *Bartleby e companhia* (2003). Na trama, o narrador - "pobre solitário", mal sucedido com as mulheres, que trabalha em um "escritório pavoroso" -, depois de vinte cinco anos de silêncio decide enfim voltar a escrever, a tecer reflexões sobre o que considera ser a "arte da negativa". Em seu caderno constituído por oitenta e seis notas de rodapé (numeradas, de diferentes tamanhos e topograficamente centralizadas), ele procura inventariar algumas "narrativas relacionadas ao tema da renúncia à escrita"<sup>146</sup>, casos de escritores que não escrevem ou desistem de escrever porque sofrem da síndrome de Bartleby, uma crise que faz referência à persona-

---

<sup>144</sup> Ibid., p. 121.

<sup>145</sup> DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, 1995, p. 77.

<sup>146</sup> MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*, Tradução Cássia Zanon. 2ed. Porto Alegre: L&PM, 2012, p. 106

gem criada no século XIX por Herman Melville em *Bartleby, o escriturário*, funcionário que desafia as verdades preconizadas e prefere não fazer as atividades solicitadas. Como um "sentinela perpétuo", o personagem de Melville passa vinte e quatro horas por dia no escritório, inerte, indiferente, e o narrador (advogado-chefe), desconcertado, pacientemente tenta entendê-lo e por fim demiti-lo, vendo-se obrigado a mudar de escritório, deixando-o ali parado até os próximos proprietários resolverem chamar a polícia. Bartleby, preferindo não comer, acaba morrendo na prisão, sob um discurso da compaixão do narrador diante da imobilidade frente ao outro, ao insólito: "Ah, Bartleby! Ah, humanidade!"<sup>147</sup>.

A célebre expressão 'preferiria não' (do inglês I would prefer not to), emitida constatemente pelo personagem copista pode ser lida como um gesto de resistência que problematiza as formas instituídas e aparentemente confortáveis, pois o chefe se vê totalmente desestabilizado com a decisão de Bartleby e com o fato de que o escrivão "tornou-se ainda mais ornamento do que antes"<sup>148</sup>. Então, o que fazer diante dessa inusitada resposta? Quando algo excede os limites ordinários do discurso previsível? Quando alguma coisa escapa, está fora do lugar, do centro?

Diante dessa irreversível decisão, o narrador de Melville confessa se sentir tocado, desarmado e inclusive diz que "não são raros os casos em que um homem intimidado de uma maneira irracional e sem precedentes tenha suas crenças mais básicas abaladas"<sup>149</sup>. De fato, como coloca Deleuze em *Crítica e Clínica*, a frase de Bartleby - que em inglês soa estranha - "arrasa com a linguagem" quando a "deixa cair no silêncio", pois ameaça as referências, a categoria estrutural<sup>150</sup>. "Preferiria não" é uma fórmula ambivalente que tem variantes assim como um texto de fruição que, segundo Barthes, "põe em estado de perda", desconforta, "faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem".<sup>151</sup>

Copiar, conferir palavra por palavra, classificar o extravio, seguir o modelo, sobreviver na passividade de uma tarefa enfadonha. Parece haver em Bartleby um fluido de morte, um desamparo diante da perda

---

<sup>147</sup> Ibid., p. 89.

<sup>148</sup> Ibid., p. 58.

<sup>149</sup> MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escriturário*, 2012, p.89.

<sup>150</sup> DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*, 1997, p. 84.

<sup>151</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, 2006, p. 20.



da singularidade, diante da ausência de jogo, da diferença, marcados por seu balbúcio. Estado estagnado que também é marcado pelo próprio espaço do escritório do escrivão, situado em Wall Street. Ele senta de frente para uma janela onde não vê o horizonte, mas uma parede de outro prédio que passa a ser percebida como impedimento, limitação. Seria o movimento estático um dos motivos de sua aparente inércia, de seu aparente desaparecimento, de sua "(in)atividade"?

Tal como *Bartleby*, os escritores reais e fictícios mencionados por Vila-Matas, como Robert Walser, Pepin Belo, Bobi Bazlen, Rimbaud, Juan Rulfo, Jacques Vaché, manifestam um vazio, uma inoperância, "uma profunda negação do mundo", um "mal nas letras contemporâneas" ao renunciarem à escrita em virtude de uma "pulsão negativa ou atração pelo nada que faz com que certos escritores mesmo tendo consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca cheguem a escrever"<sup>152</sup>. E em nome do gesto de rebeldia, eles acreditam que "apenas da pulsão negativa, apenas do labirinto do NÃO pode surgir a escrita do por vir". "Mas como será essa literatura?"<sup>153</sup> Uma literatura marcada pelas obras que eles não produziram?

A narrativa de Vila-Matas insiste na necessidade de se ler as sutilezas, as complexidades das forças que atuam sobre as escolhas, sobre as circunstâncias das experiências, sobre a produtividade do silêncio e do vazio, sobre o aparente apagamento das próprias pegadas como um sinal de resistência. Isso é o que podemos ver nas denominadas "Notas do Não" quando também nos deparamos com Roberto Moretti, um autor fictício que escreveu *Instituto Pierre Menard*, uma alusão ao conto borgiano. O texto de Moretti é uma releitura irônica do Instituto Benjaminta que faz parte do livro *Jakob von Guten* de Robert Walser, no qual o resignado protagonista Jakob von Guten, condescendente em demasia, decide passar o resto de sua vida servindo às ordens dos outros. O *Instituto Pierre Menard* é ambientado num colégio que ensina os seus alunos a dizer "não" a várias propostas, desde as mais disparatadas até as mais atraentes e difíceis de se recusar. Assim, ao concluírem seus estudos, todos os alunos aprendem a dizer "não" e "saem dali convertidos em consumados e alegres copistas"<sup>154</sup>.

---

<sup>152</sup> VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, 2004, p. 10.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 13.

Estranhamento, (des)obediência, (des)articulação. No romance de Vila-Matas há vários casos de quem renuncie à escrita por se considerar ninguém, a exemplo do escritor espanhol Pepín Belo ao dizer que a sua história não existe. "Não há centro. Não há caminho nem linha. Há vastos espaços onde se fez acreditar haver alguém, mas não é verdade, não havia ninguém"<sup>155</sup>, expõe o narrador. Por isso, o não escrever, segundo a citada escritora Margerite Duras, revela um sintoma, uma rebeldia, "uivos sem ruídos", pois "escrever também é não falar"<sup>156</sup>. Como lembra o narrador ao trazer à tona a frase de Albert Camus: "O que é um homem rebelde? Um homem que diz não"<sup>157</sup>. E ainda acrescenta: "[é] maravilhoso o *não* porque é um centro vazio, mas sempre frutífero. Para o espírito que diz não com trovões e relâmpagos, o próprio diabo não pode forçá-lo a dizer sim"<sup>158</sup>.

Diante dessa narrativa, da crise, do vazio, da distância necessária que nos faz ausente do "eu" e dessemantiza o ser, somos levados a pensar essas notas como uma ruptura daquilo que não se poderia aceitar em determinados momentos como quebra de paradigmas por intervenções situadas nas margens, no umbral, estilhaçadas em fragmentos como faz o narrador de Vila-Matas, que igualmente sucumbiu à síndrome de Bartleby. Ora, os escritores não vislumbram outra maneira de se posicionarem. Entre um fora e um dentro, nesse jogo marcado por presenças e ausências, o umbral representa o ponto em que o indefinido emerge. O único lugar para que se possa manifestar também o não fazer. Bartleby não recusa, tampouco não aceita. Sua reação é mordaz. E como Barthes, prefere não agradecer, mas "degenerar em balbucio"<sup>159</sup>, esfacelar a linguagem, o sujeito. Seu silêncio se torna discurso, criação. Até porque o "pensar não inclui apenas o movimento das ideais, mas também sua imobilização"<sup>160</sup>, lembra Benjamin em seu texto *Sobre o conceito de História*.

Nesse sentido, podemos até cogitar, como diz Blanchot, que os escritores com a síndrome de Bartleby provocam, a princípio, como os vazios das páginas, os diferentes caracteres impressos e os embates se-

---

<sup>155</sup> Ibid., p. 29.

<sup>156</sup> Ibid., p. 25.

<sup>157</sup> Ibid., p. 62.

<sup>158</sup> Ibid., p. 160.

<sup>159</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 85.

<sup>160</sup> BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de História". In: *Obras escolhidas*, vol 1 – Magia e técnica, arte e política, 1987, p. 231.

mânticos-visuais projetados pelo poema "Lance de dados", de Mallarmé<sup>161</sup>. São atritos que descategorizam, desorganizam crenças estáticas. Seria uma associação, talvez, com aquilo que Blanchot considera ser especificamente "paradas fragmentárias" de Mallarmé, instantes decisivos, imobilizados numa "virtualidade branca" que surgem no horizonte de crise, da problemática do vazio da linguagem, como um gap em que as palavras se perdem e se reencontram.<sup>162</sup> Aliás, Blanchot tece importantes reflexões sobre a escrita fragmentária, sobre esses balbucios, pensamentos em devir que se desligam das antigas convenções e formam "na contestação e nas contradições, uma nova retidão", assim como Bartleby, personagem tão impreciso que se torna insólito, um estranho a desafiar.

Todavia, "diante do espetáculo moderno de toda essa gente paralisada ante as dimensões absolutas que implica toda criação"<sup>163</sup>, como agem os que tentam superar a crise de Bartleby (da impossibilidade de criação), como o próprio escritor-narrador de Vila-Matas, oferecendo aos personagens uma escrita que não lhes faz mais sentido? Insistir sobre a possibilidade de separação em duas energias que se opõem (escrever e não escrever)? Que se pense, portanto, que "escrever que não se pode escrever também é escrever", como coloca o narrador ao citar o escritor Robert Walser. Ou ainda, através das palavras de Bobi Bazlen, ele acredite "que já não é possível escrever livros. Portanto não escrevo mais livros. Quase todos os livros não passam de notas de rodapé, infla-

---

<sup>161</sup> A respeito, diz Deleuze que "Nietzsche e Mallarmé tornaram a revelar um Pensamento-mundo que emite um lance de dados. Mas eles tratam de um mundo sem princípio, de um mundo que perdeu todos os seus princípios: por isso, o lance de dados é a potência de afirmar o Acaso, de pensar todo o acaso, e este, sobretudo, não é um princípio mas a ausência de todo princípio". Diz ele ainda que "[...] os princípios serão multiplicados; um princípio será sempre tirado da manga e, assim, o seu uso será mudado. Já não se perguntará mais pelo objeto que possa vir a ser dado e que venha a corresponder a tal princípio luminoso, mas pelo princípio oculto que venha a corresponder a tal objeto dado, isto, é, a tal ou qual 'caso perplexo'. Far-se-á um uso reflexivo dos princípios como tais; dado o caso, inventar-se-á o princípio: é uma transformação do Direito em Jurisprudência universal. São núpcias do conceito e da singularidade". Ver discussões em: DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*, 2012, p. 118-119.

<sup>162</sup> Cf. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. Martins Fontes: São Paulo, 2005, p.336 A narrativa de Vila-Matas também menciona os escritos de Deleuze em *Crítica e Clínica*, de Giorgio Agamben em *Bartleby o della contingenza*, bem como as discussões de Blanchot, em *O livro por vir*.

<sup>163</sup>VILA- MATAS. *Bartleby e companhia*, 2004, p. 24.

das até se transformarem em volumes. Por isso escreve apenas notas de rodapé<sup>164</sup>.

Assim, o narrador, ao "brincar de ser como protagonista destas notas sem texto"<sup>165</sup>, lança uma "voz escrita" que, de fragmentos em fragmentos, ecoa as marcas de *Bartleby*, fazendo com que a literatura se volte para si mesma enquanto processo criativo. E nesse duplo movimento, na possibilidade e impossibilidade, o narrador de Vila-Matas não compõe um romance tradicional e se dispõe a tecer e insinuar um emaranhado de notas de rodapés para segundo ele,

[...] passear pelo labirinto do Não, pelas trilhas das mais perturbadora e atraente tendência da literatura contemporânea: tendência em que se encontra o único caminho que permanece aberto à autêntica criação literária; que se pergunta o que é e onde está a escrita e que vagueia ao redor de sua impossibilidade e que diz a verdade sobre o estado, de prognóstico grave - mas sumamente estimulante - da literatura deste milênio.<sup>166</sup>

Nesse ponto, as notas põem em cena várias tensões. O incômodo gerado pelo silêncio é desconcertante e ao mesmo tempo operante. Afinal, é preciso desestabilizar, problematizar a ideia de texto, trabalhando, aparentemente, as anotações de forma anárquica e despreocupada. O que permite ao narrador, em sua nota de número setenta e seis, recuperar por intermédio de Blanchot, a ideia de que "a essência de qualquer texto consiste precisamente em fugir de toda determinação essencial, de toda afirmação que o estabilize ou realize"<sup>167</sup>.

Como diz Blanchot, a essência da literatura nunca está aqui, é preciso sempre encontrá-la ou inventá-la novamente. É assim que venho trabalhando nestas notas, buscando e inventado, prescindindo da

---

<sup>164</sup> Ibid., p. 30.

<sup>165</sup> Ibid., p. 54.

<sup>166</sup> Ibid., p. 11.

<sup>167</sup> Ibid., p. 167.

existência de algumas regras do jogo da literatura. Venho trabalhando nestas notas de forma um tanto despreocupada e anárquica, de modo que me lembra às vezes a resposta dada pelo grande toureiro Belmonte quando, em uma entrevista, pediram-lhe que falasse um pouco de seu estilo de tourear. "Mas eu não sei", respondeu. "Palavra que não sei. Não conheço as regras nem acredito nelas. Eu sinto o toureiro e sem me fixar em regras eu executo a meu modo"<sup>168</sup>

Sem regras definidas, o processo de escritura, assim como os irredutíveis umbrais projetados por Bartleby, abrem um hiato, engendram, "um insólito e necessário desvio"<sup>169</sup>, segundo Blanchot. Dessa forma, o artista criativo, em sua ação anárquica, suprime as regras vigentes, executa do seu modo sem obedecer um padrão habitual, desafiando, assim, as formas de dominação. Há um enfrentamento à medida que ele se depara com um desafio, tal como o controverso espetáculo executado pelo valente toureiro. A analogia escrever/tourear por si só já prevê um jogo de tensões.

Felisberto Hernández, escritor uruguaio dos relatos intitulados *Narraciones incompletas* também é convocado à discussão na narrativa de Vila-Matas. "Nunca renunciou a escrever, não é um escritor do Não, mas suas narrativas são. Deixava todos os contos que escrevia sem terminar, gostava de recusar-se a escrever desenlaces"<sup>170</sup>. Esparsas inscrições e mobilidades. Esses movimentos nos levam a um rol dos escritores, a exemplo de Barthes, que se caracterizam por recorrerem ao plural, ao conflito, aos múltiplos cortes, à segmentação ilimitada. Eles não gostam dos fins, apenas dos "tantos fragmentos, tantos começos, tantos prazeres"<sup>171</sup>.

---

<sup>168</sup> Ibid., p. 167.

<sup>169</sup> BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, p. 158.

<sup>170</sup> VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, p. 81.

<sup>171</sup> É na passagem intitulada "Círculo dos fragmentos" que Barthes traz a seguinte reflexão: "[...] Gostando de encontrar, de escrever *começos*, ele tende a multiplicar esse prazer: eis porque ele escreve fragmentos: tantos fragmentos, tantos começos, tantos prazeres (mas ele não gosta dos fins: o risco de cláusula retórica é grande demais: receio de não saber resistir à última palavra, a última réplica)". Ver em: BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 109.

E nessa dissimulação das notas, nessa improvável ordenação, também reencontramos Laurence Sterne com a sua ideia sobre o conto infinito, imprevisível, um texto suspenso que jamais termina, que problematiza as contradições e limitações das convenções literárias, as arbitrariedades da razão, como comenta o narrador na seguinte passagem:

Laurence Sterne descobriu em seu *Tristan Shandy*, em que nos diz que numa narrativa o escritor não pode conduzir sua história como um muleteiro conduz uma mula - em linha reta e sempre para frente -, pois, se for um homem com o mínimo de espírito, se achará na obrigação, durante sua marcha, de desviar-se cinquenta vezes da linha reta para se unir a este ou àquele grupo, e de maneira nenhuma poderá evitar isso: "Ser-lhe-ão oferecidas vistas e perspectivas que reclamarão perpetuamente sua atenção; e lhe será tão impossível não se deter para olhá-las como voar; terá, além disso, diversas

Narrativas a compagnar:

Relatos a recopilar:

Inscrições a decifrar:

Histórias a tecer:

Tradições a pesquisar:

Personagens a visitar"<sup>172</sup>

Interromper, inquietar, surpreender. O estilo do narrador shandiano é livre, distorce o tempo histórico, impõe vários ritmos e formas à narrativa, incorporando digressões que abrangem diversos assuntos paralelos. Além disso, há uma profusão de asteriscos, desenhos, rabiscos indeterminados, cartas, capítulos em branco, notas de rodapé que confrontam o leitor. Na narrativa as interrupções são constantes, o desvio é inevitável. O seu texto literário evidentemente não é um traço de direção única como a trilha reta do muleteiro, uma perpetuação da ordem, da progressão, e sim um caminho com diversas passagens, entradas e saídas de um lugar a outro.

---

<sup>172</sup> Ibid., p.161.

Sterne empreendeu um trabalho bastante moderno ao manejar discursos, tempos e espaços, reivindicando a liberdade plástica da linguagem, dos gêneros literários, um jogo elástico e variado de escrituras. Ao desconstruir os romances convencionais, ele ultrapassa qualquer possível fronteira colocada diante de uma narrativa. Afinal, o narrador shandiano opera na ficção, nas intersecções não rotuladas de suas (auto) reflexões. Diz ele:

Por tal razão, desde o começo desta obra, como vedes, construí a parte principal e as adventícias com tais intersecções, e compliquei e envolvi os movimentos digressivo e progressivo de tal maneira, uma roda dentro da outra, que toda a máquina, no geral, tem-se mantido em movimento.<sup>173</sup>

Nesse sentido, todas essas escrituras, como numa roda dentro da outra, se mantém em movimento e nos possibilitam vislumbrar, como venho sinalizando nesta tese, uma oportunidade para pensarmos sobre o jogo inerente das notas de rodapés, de fim de página. As notas deixam de ser apenas normatização, fontes documentais, traços precisos e passam, em suas novas atribuições, a ser ficção, a produzir subjetividades. São escolhas estéticas que tentam driblar as convenções.

---

<sup>173</sup> STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 107. Esse movimento digressivo criado por Sterne traz à tona a voz de Brás-Cubas em seu prefácio provocativo: "Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte e, quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião". Em suas irônicas palavras isso implicaria comprometer os leitores ingênuos ("gente frívola") do "romance usual", pois não estariam acostumados. Ao passo que o leitor sério ("gente grave") apreciaria a narrativa literária mais complexa do dito "puro romance". É esse tom intempestivo machadiano, nos dizeres de Barthes, que igualmente marca a singularidade de seu jogo intertextual. ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 53.

Por isso o narrador de Vila-Matas salienta que: "O escritor que tenta ampliar as fronteiras do humano pode fracassar. Em compensação, a autor de produtos literários convencionais nunca fracassa, não corre riscos, basta-lhe aplicar a fórmula de sempre, sua fórmula de acadêmico acomodado, sua fórmula de ocultamento"<sup>174</sup>. Diante dessas reflexões, podemos perceber o quanto as notas nos convidam a correr riscos, a criar novas formas de diálogos, a abrir novos caminhos, a transitar por entre vozes diversas, de distintas maneiras e intensidades, tal como adiante também sugerem os contos de Rodolfo Walsh e Moacyr Scliar.

### Cena 3 - N. de T.

*Tradução*

*- Traga disse o duque, uma solução.*

*Assassinaram-no.*

*Não deixa de ser uma solução,*

*Não deixa de ser uma frase,*

*Na qual um truque enorme se delineia.*

*-Enganei, o poeta falou, os leitores obtusos*

*Sem comentários.*

*inconfissões 14 .11.68<sup>175</sup>*

Ana Cristina Cesar

"Todas as minhas potências entravam nessa tarefa, que era mais do que uma simples tradução, era – eu a vi muito depois – a transformação de um homem por outro homem".<sup>176</sup> É com esta aguda sensibilidade

---

<sup>174</sup> VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, 2004, p. 81.

<sup>175</sup> CESAR, Ana Cristina. *Poética*. 1a ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2013, p. 407.

<sup>176</sup> WALSH, Rodolfo Jorge. "Nota al pie". In: *Un kilo de oro*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1987. p. 86. Este e os demais fragmentos do conto foram traduzidos por mim. Indicarei nas notas os trechos correspondentes em espanhol. "Todas mis potências entraban a esa tarea, que más que una simple traducción, era - la vi mucho después - el cambio de un hombre por otro hombre".



que o personagem León de Sanctis se apresenta no conto *Nota al pie* (1967), do escritor argentino Rodolfo Walsh.

Desarmonias, rompimentos, transformações, diferentes tensões atravessam a história protagonizada por León, um indivíduo angustiado que lentamente revela uma série de afetamentos. As tensões evocadas pela trama se intensificam ainda mais quando nos deparamos com a configuração espacial da narrativa. Às margens, nas discretas linhas da única nota de rodapé, e acima, no texto "principal", duas narrativas paralelas, topograficamente cortadas e intrinsecamente ligadas, desenrolam os conflitos protagonizados pelo tradutor León e pelo editor Otero. Temos, nesse movimento, ritmos diferentes de leitura e um cenário com espaços bem demarcados, que incita uma zona de escape, mas estabelece barreiras. Entre esses espaços há uma abrupta bipartição.

Nesta dinâmica textual de relações fronteiriças o leitor atento ao detalhe, ao chamado da nota sinalizado pelo asterisco, se vê diante de uma indecisão, continuar a leitura acima ou abaixo. Na sintomática divisão topográfica, também marcada por estilos tipográficos diferentes, temos, acima, alguém que narra os acontecimentos na casa do tradutor León depois do seu suicídio. Fato que adianta o tom complexo da trama. Logo abaixo, no rodapé, acompanhamos os desdobramentos da carta que León escreveu para seu editor antes de sua morte. É através da correspondência que o tradutor lamenta ter deixado uma tradução encomendada inacabada, desabafa sobre vários percalços vividos. Palavras que aos poucos, página por página, vão ocupando o espaço do rodapé até que a narrativa "principal" desapareça.

Através da carta, percebemos que León é um sujeito introvertido, subordinado a pressões sociais, a dificuldades financeiras e metucioso em seu trabalho como tradutor.

Preciso falar do fervor, do quase fanatismo com o qual traduzi este livro? Levantava-me muito cedo e não parava até que me chamassem para comer. Pela manhã trabalhava no rascunho, tranquilizando-me a cada passo com a ideia de que, se necessário, poderia fazer dois, três, dez rascunhos; de que nenhuma palavra era definitiva. Nas margens, ia fazendo anotações das possíveis variantes de

cada passagem duvidosa. Pela tarde corrigia e passava a limpo.<sup>177</sup>

León se envolve intensamente com a atividade tradutória, esboça, suas versões, faz correções necessárias antes de dar uma forma "definitiva" à tradução. Diante das correspondências entre as línguas, na íntima relação com o dicionário, entre termos técnicos, cacofonias, aliteraões, inversões de sentido, novelas policiais massificadas é que ele expõe o seu intenso trabalho diário e os desafios inerentes ao processo de tradução. Mais que isso, León evidencia suas fragilidades, demonstrando o quanto sofre até diante das suas conquistas, o quanto é afetado pelo turbulento contexto político-social o qual está inserido:

Em maio de 1956 consegui traduzir em quinze dias, uma novela de 300 páginas. O preço havia subido para seis pesos por página. Desgraçadamente, a pensão tinha triplicado de valor. As boas intenções da Casa sempre foram anuladas pela inflação, a demagogia, as revoluções.<sup>178</sup>

É possível ver que a narrativa explora um contexto político bastante vulnerável. León vive na Argentina, num cenário marcado pelas intensas crises econômicas, pela manipulação político-ideológica, que são refletidas na reverberação de sua voz: "Ao meu redor ninguém podia compreender a natureza verdadeira do meu trabalho. Havia conseguido já essa habilidade que me permitia traduzir cinco páginas por hora, me bastavam quatro horas diárias para subsistir".<sup>179</sup>, diz León.

---

<sup>177</sup> Ibid., p. 84. "¿Necesito hablar del fervor, del fanatismo casi con que traduje ese libro? Me levantaba tempranísimo y no me interrumpía hasta que me llamaban a comer. Por la mañana trabajaba en borrador, tranquilizándome a cada paso con la idea de que, si era necesario, podría hacer dos, tres, diez borradores; de que ninguna palabra era definitiva. En los márgenes iba anotando variantes posibles de cada pasaje dudoso. Por la tarde corregía y pasaba en limpio".

<sup>178</sup> Ibid., p. 92. "En mayo de 1956 conseguí traducir en quince días una novela de 300 páginas. El precio había subido a seis pesos por carilla. Desgraciadamente, la pensión también se había triplicado. Las buenas intenciones de la Casa siempre fueron anuladas por la inflación, la demagogia, las revoluciones".

<sup>179</sup> Ibid., p. 94. "A mi alrededor nadie pudo comprender la naturaleza verdadera de mi trabajo. Había conseguido ya esa habilidad que me permitía traducir cinco carillas por hora, me bastaban cuatro horas diarias para subsistir".

Nesta retenção panorâmica da trama já podemos perceber um quadro bastante simbólico, que nos permite fazer várias leituras e insuflar um amplo debate. A nota surpreende e contribui para ampliarmos as reflexões sobre as propostas performativas e dissimuladoras dos rodapés. O estranhamento e a abertura que o conto provoca impulsiona um pensamento sobre várias questões atreladas a um processo de hierarquização que se dá através dos valores gradativos apresentados nos pares de relações dicotômicas centro/margem, editor/tradutor, superior/inferior, bom/mau. E essas provocações se desvelam no layout textual, no título do conto, nos comentários sobre as traduções, fiéis/infiéis, assim como na fala de León, ao se queixar, certa vez, de ter visto suas notas de rodapé sendo riscadas pelo editor. Diz León: "Mas o que me deixou incomodado foi ver riscada a meia centena de notas de rodapé com que a minha ansiedade havia crivado o texto. Aí renunciei para sempre esse recurso abominável".<sup>180</sup> A nota de rodapé, sem dúvida, corresponde ao espaço da voz do tradutor, da interrupção, que, na perspectiva do editor, compromete a fluência do texto, a qualidade da tradução, tornando-se um elemento indejado.

No desenrolar da história vista de cima, Otero ao chegar à casa de León, tenta entender o suicídio, lembrando que a editora sempre foi justa e generosa, mas, segundo ele, León "[...] não chegou a compreender seu verdadeiro status dentro de casa: o tradutor policial melhor pago, de maior consideração, aquele a quem ninguém nunca poupou trabalho nem sequer nos momentos mais difíceis".<sup>181</sup> Além disso, também coube a León entender que "traduzir era um assunto diferente do que conhecer idiomas: um terceiro domínio, uma instância nova. E depois o segredo mais difícil de todos, a verdadeira arte de cifrar: apagar sua personalidade, passar inadvertido, escrever como o outro e que ninguém perceba".<sup>182</sup> Vemos, portanto, que o comentário toca num ponto bastante controverso: o trabalho subalterno e secundário do tradutor, sobretudo em re-

---

<sup>180</sup> Ibid., p. 88. "Pero me llenó de bochorno fue la implacable tachadura del medio centenar de notas al pie con que mi ansiedad había acribillado el texto. Ahí renuncié para siempre a ese recurso abominable."

<sup>181</sup> Ibid., p. 83. "León nollegó a comprender su verdadero estatus dentro de la casa: el traductor policial mejor pagado, más considerado, al que nunca se escatimó trabajo ni siquiera en los momentos más difíciles".

<sup>182</sup> Ibid., p. 75. "Descubrió poco a poco que traducir era asunto distinto que conocer dos idiomas: un tercer dominio, una instancia nueva. Y después el secreto más duro de todos, la verdadera cifra delarte: borrar su personalidad, pasar inadvertido, escribir como otro y que nadie lo note".

lação ao texto "original". O que, de certa forma, põe em evidência uma visão subserviente do papel do tradutor, a aceitação do anonimato como sendo condição inerente ao seu trabalho.

Questões que, de certa forma, marginalizam a atividade de tradução e estão refletidas nos binômios (in)fidelidade, (in)visibilidade, na ideia clássica de "traduttore, traditore", como vimos anteriormente em Borges, através de Pierre Menard. "Ser Menard ou ser Cervantes? Guiar-se linha por linha, transpor palavra por palavra, manejar com fidelidade", sem perdas, sem danos. Eis o dilema. A despeito disso, no conto de Walsh, as palavras de Otero sugerem que o tradutor deva assumir um compromisso com o texto-fonte, na relação entre as línguas e as culturas, que pressupõe a reprodução "fiel" a ponto de tornar o tradutor imperceptível, invisível, como se possível fosse. Ora, não podemos esquecer a complexidade desta tarefa, o quanto as tensões são inevitáveis e definem o próprio processo de tradução. Os impasses são inerentes e estão envoltos por instabilidades, negociações, restituições de sentidos, relações entre o conteúdo e a língua/linguagem, bem como outros conflitos e escolhas que desconstroem a ideia de fidelidade, de supremacia e cristalização do texto fonte, como lembra Derrida especialmente no seu ensaio *Torres de babel*<sup>183</sup>. Ou ainda, como diz Odorico Mendes, ao confirmar que o ofício do tradutor, mesmo estando "abaixo do original", "não é seguir as palavras servilmente, mas representar na sua língua a mente e o modo de sentir do autor"<sup>184</sup>.

A problemática da tradução vem à tona em vários momentos do conto de Walsh. À vista dessas leituras podemos nos perguntar, afinal, a que propósitos reflexivos serve a nota de rodapé. Na narrativa, há várias questões que mobilizam a expansão do rodapé, já que ela dispara um debate sobre a (in)visibilidade do tradutor, relacionando-o ao manejo entre as línguas, ao seu aparente desaparecimento em favor da fluência do texto. Ademais, a figuração da nota, como um dispositivo marginal está ligada ao pouco reconhecimento do seu trabalho como tradutor. A respeito disso, em sua carta, León fala da felicidade de ter visto, pela primeira vez, o seu nome impresso por inteiro numa tradução, das oca-

---

<sup>183</sup> DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

<sup>184</sup> Disse ele em seu prefácio à tradução de *Trancredo*, tragédia de Voltaire. Ver MENDES, Manuel Odorico. Tradução de Voltaire. Edição comemorativa do bicentenário de Odorico Mendes, com introdução e notas de Sebastião Moreira Duarte. São Luís: Edições AML, 1999, p. 195.

siões em que a crítica considerava as suas traduções excelentes e nas outras ocasiões que nem lembravam dele ou cunhavam de "irregular, inconstante, indecoroso"<sup>185</sup>.

"Os vaivéns temperamentais da crítica"<sup>186</sup>, as incongruências do mercado editorial, a subordinação aos diversos aparelhos de Estado, as dificuldades marcadas na infância, outras instâncias determinadas por privações, rejeições, também contribuíram para instauração de uma condição de marginalização que, no conto, vai sendo exteriorizada através da carta. O movimento da nota revela invisibilidades e inviabilidades do ser, remetendo-nos às complexidades das tarefas do tradutor, que não se dão apenas na intermediação dos textos, mas também no ofício cotidiano, por questões atreladas às instâncias sociais. A nota ainda ascende uma discussão sobre como as estruturas sociais, conservadoras das formas de poder, tornam-se fontes para a manutenção de hegemonias, de vozes silenciadas. Logo, ao homem, ao tradutor, resta (o confronto com) a crise vivida, em virtude das dificuldades que se apresentam, uma vez que as regras estão estabelecidas. Como sobreviver diante da precariedade? Como desabitatar e habitar a presente condição de vivente? Qual seria a solução?

O conto evidentemente convoca à restauração do mote: resistir, lutar e insurgir-se. León tenta desfazer a polarização centro/margem, transformá-la radicalmente, ascender, traçar uma expansão. Sua saída foi pela linguagem, pelo rodapé, na desconstrução assumida através da apropriação total da nota que se dá ao final do conto. A nota é um traço preciso, a travessia para um outro estado, uma experiência sensível deslocada para além da sua condição de aprisionamento. No conto, a estratégia da nota marca o rompimento com os limites impostos ao texto e ao espaço habitado pelo personagem León. Ao reverterem a situação, a nota e ele assumem um papel que dificilmente se configuraria na perspectiva das hierarquizações sociais, reivindicando a existência de vozes próprias. A incidência profunda da imobilidade dessas relações, situadas como "fora do lugar", parecem ser o cerne de suas memórias, de seu movimento.

A nota cresce insuflada por diversas questões. Através dela, o tradutor León parece se abrir para reavaliar e denunciar as circunstâncias. Postura permeada por diversos aspectos que nos transportam ao

---

<sup>185</sup> WALSH, Rodolfo Jorge. "Nota al pie", 1987, p. 92.

<sup>186</sup> Ibid., p. 97.

universo dos processos históricos e sociais, constitutivos dos estados que se nos apresentam, por vezes, pré-configurados a serviço de um controle. Por isso, a nota e o tradutor entram em colisão por intermédio da escritura e se friccionam para gerar novas acomodações, se desprendem e se entrelaçam ao centro o qual estão subordinados, desconstruindo e subvertendo o espaço e a ordem.

A nota é um dispositivo estético-político, o lugar do desabafo, da reflexão, da ação. Não mais como aprisionamento, e sim libertação. É através dela, no movimento que abala a estrutura, que o texto literário parece encontrar a vida. É na expansão da nota que o tradutor vai em direção a um espaço mais amplo, aumentando suas potencialidades de existência. Uma mudança que parece indispensável a Léon. A nota de rodapé sinaliza a busca por um lugar menos restrito para ser ocupado e implica, particularmente, um olhar crítico sobre os diversos conflitos do tradutor, sobre a mobilidade inerente do texto, sobre a literatura como espaço de evasões, como temos visto com frequência nos debates postos ao longo desta tese.

Neste conto a nota vai mais longe e mais fundo sempre mediada pelas reflexões do tradutor, tornando-se, gradualmente, um elemento criativo, rebelde, que dissolve as estruturas cristalizadas e espreita a irrupção do novo. Poderíamos até considerar, através da fala de Barthes que, nesse caso, "[a] margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição<sup>187</sup>. Temos, então, nota e tradução como desconstrução, transcrição, imbuídos no movimento de montar e desmontar, na proeminente ideia de Haroldo de Campos do tradutor como criador e crítico.<sup>188</sup>

Alívio e expansão. Especificamente no conto de Walsh a nota exterioriza e intensifica os sentimentos penosos, a sensação de marginalização não manifesta até então. Ela se insurge, desautoriza as vozes "autorizadas" e dá vida às palavras do tradutor. Nesta narrativa demasiadamente humana talvez seja esse o momento tão sensível da transformação de um homem por outro homem, no qual se referia León. O (des)aparecimento do ser, parece ligado à necessidade de uma ruptura,

---

<sup>187</sup> BARTHES, Roland. *Aula*, 2007, p. 1.

<sup>188</sup> CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem: Ensaios de teoria e crítica literária*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1970.

um momento oportuno para indivíduo atravessar as fronteiras, revisar sua história de vida, a sociedade, as situações degradadas da modernidade que são excludentes por sua própria constituição histórica.

A narrativa de Walsh encena nitidamente o regime estético das notas de rodapé, desprendendo questões que envolvem papel do tradutor, nesse caso como alguém extremamente afetado por sua condição de trabalho marginalizada, pelas diversas pressões do sistema político-social. Assim, o conto delinea a busca de Léon por um espaço numa sociedade marcada por transformações e inseguranças. A condição de sua rotina, as várias tensões pressentidas desencadearam crises que fizeram do seu complexo ato de suicídio uma forma de enfrentar o vazio, a condição miserável, o tormento que o consome. "Estou só, estou cansado, não presto para ninguém e aquilo que faço também não presta"<sup>189</sup>, diz ele. Léon parece ter se dado conta de sua luta emocional cotidiana, da tendência à solidão, da timidez (favorecidas, segundo ele, pelo fato de não ter conhecido seus pais),<sup>190</sup> do insucesso com as mulheres, da política predatória que enfraquece a sociedade, da angústia de carregar a sua pedra, num eterno subir com a pedra e vê-la cair, assim como o Sísifo de Albert Camus, condenado pelos deuses a rolar uma pedra até o topo da montanha eternamente, sempre reencontrando seu fardo, tornando-se consciente do trágico.<sup>191</sup>

Talvez por isso a nota, o único espaço destinado ao tradutor, sinalize dores, desejos, interrupções e erupções. A ruptura e a hibridez se tornam necessárias na produção de uma passagem de uma condição para outra. Vida e escrita são experiências igualmente complexas que precisam ser reinventadas. O espaço inicialmente tímido e marginal do conto instaura um conflito entre vida e morte, uma interpelação própria das conjecturas desordenadas, das projeções reflexivas que entrecruzam o texto literário e a existência, como atestamos anteriormente na síndrome de Bartleby. Afinal, o "que faz aquele que renuncia? ", indaga Nietzsche. "Ele aspira a um mundo mais elevado, ele quer voar mais, mais longe e mais alto que todos os homens da afirmação – ele joga fora mui-

---

<sup>189</sup> Ver WALSH, Rodolfo Jorge. "Nota al pie", 1987, p. 96. "Estou solo, estoy cansado, no lo siervo a nadie y lo que hago tampoco sive. "

<sup>190</sup> Ibid., p. 94.

<sup>191</sup> Ver CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 1a. ed. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2004.

tas coisas que atrapalhariam o seu voo, e entre elas coisas que lhe são valiosas e queridas: sacrifica à sua ânsia das alturas." (...) <sup>192</sup>.

A propósito da possível renúncia do tradutor, o editor Otero vê claramente que:

O suicídio de Léon não era um ato de grandeza nem uma saída inconsciente. Era a escapada de um medíocre, um símbolo da desordem dos tempos. O ressentimento, a falta de responsabilidade estava aninhada em todos. Somente um débil exercia desta forma. Os demais freavam, quebravam, atacavam a ordem, colocavam em dúvida os valores. A forma destrutiva com a qual Léon voltou-se para si: essa era a doença metafísica que corroía o país e os homens feitos para construir e que resultava cada dia mais difícil enfrentar. <sup>193</sup>

Ou seja, as desordens dos tempos, os princípios regulares da verdade metafísica, as formas puras, as regras estéreis do pensar desencadeiam crises que capturam os espaços de produtividade do ser. Isso nos remete à complexa condição desajustada do sujeito, no qual repousa o estranhamento, a abnegação de si e que, no conto, são interpelados via nota de rodapé, um dispositivo que percorre as vozes, que rodeia os vazios de Léon e faz dessa força (frágil), da luta contra as pressões instituídas um caminho de fuga para fora dessa estrutura, um ato (im)potente de contestação que parece cada vez mais se destemporalizar na sociedade.

Questões exacerbadas na profunda reflexão ideológica da literatura de Walsh, nas evidentes relações que se estabelecem entre escritura e política, em virtude, sobretudo, da postura militante do autor em relação às lutas de classes, à circulação do dinheiro, às relações de poder, às formas cristalizadas da linguagem social, destaca Ricardo Piglia. Além

---

<sup>192</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*, 2012, p. 75.

<sup>193</sup> WALSH, Rodolfo Jorge. "Nota al pie", 1987, p. 84. "El suicidio de León no era un acto de grandeza ni un arranque inconsciente. Era la escapada de un mediocre, un símbolo del desorden de los tiempos. El resentimiento, la falta de responsabilidad anidaban en todos; sólo un débil los ejercía así. Los demás frenaban, rompían, atacaban el orden, ponían en duda los valores. La destructividad que León volvió contra sí: ésa era la enfermedad metafísica que corroía el país y a los hombres hechos para construir les resultaba cada día más difícil enfrentarla".



disso, Piglia salienta que em se tratando de Walsh a significação de seus contos está quase sempre atrelada à disposição espacial do texto, à interrupção dos parágrafos, às mudanças de letras, à diagramação.<sup>194</sup> De fato, vimos, mais uma vez, que a nota de rodapé é peça fundamental de um jogo de destotalização que evidencia questões relacionadas à escritura, à tradução, ao sujeito e à sociedade.

#### **Cena 4 - Entre notas, entrelaços**

Traduzir pode ser 'trair', nunca petrificar.<sup>195</sup>

Haroldo de Campos

As performances das notas ficcionais expostas neste capítulo são resultados de uma operação sobre determinada superfície, sobre determinado estado de clausura, de inquietação. Elas atuam como um processo de transformação, de alteridade, na passagem de um estado estagnado para uma nova circulação. Com Borges, Vila-Matas e Walsh percebemos aflorar esse debate que inegavelmente envolve a experiência de escrita e de leitura, a subjetivação do tempo e do espaço. Os contornos dessas discussões literárias, sem dúvida, também estão vinculados ao conto *Notas ao pé de página* (1995), de Moacyr Scliar, cujo título já se mostra bastante convidativo à reflexão.

O conto, peculiarmente construído por cinco notas de rodapé, apresenta uma configuração topográfica distinta e nós comuns que se entrelaçam às narrativas apresentadas até aqui. Entrelaços de uma linguagem que impele, dissolve formas e (de)compõe relações. Scliar ex-

---

<sup>194</sup> Ver prólogo de Ricardo Piglia para os *Cuentos completos* de Rodolfo Walsh (Ediciones de la Flor), em: <http://eternacadencia.com.ar/blog/libreria/el-libro-en-la-pizarra/item/sobre-los-cuentos-de-walsh.html>. Algumas discussões a respeito dos contos policiais de Walsh também podem ser vistas em: PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. 3. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

<sup>195</sup> CAMPOS, Haroldo de e CAMPOS, Augusto de. Poesia/Ezra Pound. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos, textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC, Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983, p. 210.

plora nitidamente essas (de)composições ao apresentar nas margens dessas cinco notas, nos rodapés de um texto central inexistente, um tradutor-narrador que destaca soberanamente a sua voz, a sua presença, a medida em que conta a história de seu envolvimento em um triângulo amoroso, no qual ele e o poeta, a quem presta serviços como tradutor, disputam o amor de uma mulher. Na narrativa de Scliar fica evidente que a margem também é bastante produtiva porque ela é um limite entre um espaço e outro, entre tradutor e poeta. É separação e ao mesmo tempo um encontro entre eles.

O tradutor, consciente do espaço sublimado no rodapé, da sua intervenção, da boa reputação de seu ofício, traz à tona uma trama que também vincula diretamente à tradução ao paradoxo da (in)visibilidade, da (in)fidelidade. Na primeira nota ele revela alguns detalhes.

(1) Embora não seja claro a quem está o autor se referindo, posso, como seu tradutor e amigo, afirmar que N. (sempre mencionada pela inicial) era na verdade sua amante de muitos anos. Conheceu-a na França, onde ela trabalhava como secretária na pequena editora que publicou a primeira coletânea de seus poemas. O relativo sucesso dessa obra se deve, ao menos em parte, ao esforço da própria N. Foi ela quem obteve do proprietário da editora ( e para isso teve de prestar-lhe certos favores) a relutante concordância para um empreendimento que, do ponto de vista mercadológico, representava uma aventura de desfecho imprevisível. O tom depreciativo com que N. é aqui mencionada é apenas uma amostra de sua conhecida ingratidão, da qual ela aliás nunca se queixou.<sup>196</sup>

O tradutor passa então a disputar o amor de N. com o poeta (que se sente ameaçado e infeliz). O conflito entre eles se dá no contato entre autor e tradutor, fazendo com que eles se encontrem, convivam, façam

---

<sup>196</sup> SCLIAR, Moacyr. "Notas ao pé da página". In: *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 371.

parte de um movimento que desajusta toda a hierarquia fixada sobre a página do diário, sobre a corporalização do texto fonte. Por isso é revelador que o espaço da tradução esteja vazio e que o conto tenha sido escrito apenas por notas. Nesse sentido, há várias leituras que podem ser mobilizadas. A estranheza gerada pelo vazio nesta narrativa também é desconcertante e ao mesmo tempo operante.

Scliar apresenta o texto em branco para singularizar a presença do tradutor através dos rodapés. No lugar do texto traduzido o tradutor-narrador aparece como criador, como protagonista de um espaço que apresenta várias assinaturas. O apagamento do espaço reservado ao diário do poeta põe em cena a atuação do tradutor. Aliás, no conto, é sintomática a ocorrência da morte do poeta e o casamento do tradutor com N.. A figura do autor é abalada, ele não é mais o centro. E a última nota do tradutor explicita essa tensão.

N. e eu nos casamos, ele nos mandou um telegrama. Da última vez que nos vimos, pouco antes de sua morte, ele veio com a bajulação habitual, elogiando minhas traduções. Antes de nos separarmos, olhou-me fixo, e disse: gosto até de suas notas ao pé de página. Nesse particular, e daqui do pé da página, proclamo: não tenho nenhuma razão para duvidar de sua sinceridade<sup>197</sup>.

Através da fala do tradutor destacada acima também podemos ver que as notas de rodapé que estruturam o conto aparecem na própria trama como elementos importantes, convenientes, potenciais, sem que sejam recursos abobináveis. Elas certamente contribuem para legitimar a prática do tradutor e o seu lugar de intervenção crítica.

Além disso, na narrativa, outra questão vem à tona com intensidade e está relacionada a figura de N. ao representar na trama a "bela infiel", em referência à metáfora que associa a tradução às mulheres. Na leitura que Rosemary Arrojo faz do conto de Scliar essa questão também se mostra bastante elucidativa e provocativa já que, segundo a autora, "N. representa a instabilidade de significados e a vocação para a infidelidade

---

<sup>197</sup> Ibid., p. 375.

que caracteriza a escritura, sempre pronta para se dar e ser possuída por outros leitores".<sup>198</sup> Por isso o desejo de controlar a expansão gerada pela condição heterogênea da escritura é problemático. Até porque, como diz Derrida, não podemos considerar que numa palavra exista todo rigor de um texto platônico, fechado sobre si mesmo. A dissimulação da textura faz parte do jogo.

Vimos que os delineamentos estéticos da narrativa sinalizam a possibilidade do tradutor de encontrar sua voz própria num processo crítico, de ensejar uma vontade de não hierarquização, de definição de outras relações. O que coloca em evidência um outro modo de ser (perceber) tradutor, que implica num processo de visibilização e que no conto se concretiza nas notas, no ponto de vista do tradutor- narrador.

A nota do tradutor, mais uma vez, não se mostra apenas como um dispositivo que visa o esclarecimento pontual entre línguas, literaturas e culturas. Ela vincula e veicula a ideia de que a tradução é afetada explicitamente a partir do encontro de vozes, disseminadas por um tradutor que as coloca em cena. E isso torna possível arriscar, à luz das excentricidades, uma aproximação com as notas de Odorico de Mendes. Entre ele e as outras práticas aqui expostas, evidenciam-se procedimentos convergentes e conflitantes. E o que os reúne nesse espaço é o movimento de fuga, o campo da escritura cheio de fios, de assinaturas, a proposição de novos tipos de relação. No local particular, periférico, circunscrito das notas há posicionamentos que reatualizam as formas de organização textual e discursiva, todo efeito desestabilizador que elas podem oferecer. Nelas, a dispersão é incontestável, assim como a necessidade do escritor se fazer presente, de se fazer ouvir.

O interessante é que todas essas reflexões se afinam com as experimentações de Odorico Mendes, pois ao se desencontrar no traduzir e fazer da tradução uma possibilidade de vivência de algo experimental, passível de reconstrução e modificação, ele também procurou tecer vários relatos, pesquisar, aceitar e contrariar tradições, visitar personagens, convocando, simultaneamente, diversas tensões do "eu", dos outros, do mundo, como veremos adiante. Sem dúvida, suas notas, ao promover tantas conversações, nos levam a perceber como o seu texto também convoca e adia como as notas analisadas até então, já que, de certa for-

---

<sup>198</sup> Ver ARROJO, Rosemary. Tradução, (in) fidelidade e gênero num conto de Moacyr Scliar. *Rev. bras. linguist. apl.*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 27-36, 2004, p. 31. Disponível em: <[http://www.scielo.br/php?script=sci\\_arttext&pid=S198463982004000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/php?script=sci_arttext&pid=S198463982004000100004&lng=en&nrm=iso)>. Acesso 10 mar. 2016.

ma, o trabalho de Odorico Mendes foi afetado por uma nova concepção de literatura e sujeito que começou a entrar em ebulição no século XVIII.

Temos, portanto, uma escritura que passou a sinalizar desestruturas e metamorfoses que se intensificaram ainda mais na modernidade. Assim, diante das distintas manifestações literárias decorrentes de épocas inegavelmente peculiares é como se as notas pudessem, na atividade tradutória, no caso de Odorico Mendes, agir através de um duplo movimento de deslocamento, gerar uma tensão na passagem de uma condição para a outra, servindo, assim, como palco para os embates estéticos e políticos convocados pelos seus outros papéis: leitor, poeta, político, jornalista, tradutor. Movimentos que inevitavelmente vão ao encontro da desconstrução proposta por Derrida, cujo pensamento filosófico foi particularmente absorvido pelo paradoxo do *pharmakon*, pelo jogo da tradução.

Tradução que, segundo Derrida, "não é a vida ou a morte do texto, e sim a sua sobrevida". E o mesmo dirá sobre escritura, marca, rastro, traço, etc, que não vivem nem morrem, sobrevivem, já que é impossível também perceber a escritura, a tradução como "um texto que já está ali, imóvel, presença impassível de uma estátua, de uma pedra escrita". Derrida diz precisamente que:

O conceito metafórico de tradução (Übersetzung) ou de transcrição (Umschrijt) é perigoso não pelo fato de fazer referência à escritura mas pelo fato de supor um texto que já está ali, imóvel, presença impassível de uma estátua, de uma pedra escrita ou de um arquivo cujo conteúdo significado seria transportado sem prejuízo para o elemento de uma outra linguagem, a do pré-consciente ou do consciente. Não basta portanto falar de escritura para ser fiel a Freud, pois podemos então traí-lo mais do que nunca.<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 98.

Diante dessas problematizações, as notas de Odorico assumem um papel importante, que agora podem ser relidas, abarcando uma discussão que transgride as visões canônicas que se constrói das notas e desfaz quaisquer limites entre um aparente texto de base (monolítico) e os outros agenciamentos textuais. No caso em que as próprias traduções, os próprios escritos se confundem com as incertezas de um autor, e sobretudo se tornaram artefatos históricos, não há razão, então, para considerar as notas de Odorico Mendes petrificadas, imóveis, impassíveis. Porquanto, ocasionais, sistemáticas, longas, breves, inacabadas, elas também se tornaram campos férteis, artificios artísticos e discursivos. Há, nesses textos, rupturas e continuidades, que nos remetem a outros lugares, à constituição de suas subjetividades.

Logo, as notas de Odorico Mendes, em suas construções alegóricas, adquirem mais intensidade. Nesse sentido, elas permitem uma reflexão sobre o lugar dos estranhamentos, das contaminações, pois, de alguma maneira, ali habitam as potencialidades da escritura, da literatura. O pensamento que se delinea desde o começo desta tese procura sublinhar os afetamentos desses movimentos, esse espaço da diferença que não é algo novo nos séculos XX e XXI. Claro que uma série de dilacerações, traumas, experiências da vanguarda proporcionaram uma maior exploração desse espaço da nota enquanto experimentação estética, que emergiu diante da crise da unidade organizadora, do texto como totalidade. Por isso as notas produzem cortes, interrupções visíveis em Borges e Vila Matas e nas sintomáticas metáforas das notas de rodapé expostas nos contos de Rodolf Walsh e de Moacyr Scliar. Emblemáticas composições, privilegiadas antesalas para as notas odoricianas.

### CAPÍTULO 3 - NAS NOTAS, AS ULTRAPASSAGENS

*Pensamentos inacabados. — Assim como não apenas a idade adulta, mas também a juventude e a infância têm valor em si, não devendo ser estimadas tão-só como pontes e passagens, do mesmo modo têm seu valor os pensamentos inacabados. Por isso não devemos atormentar um poeta com uma sutil exegese, mas alegrarmos com a incerteza de seu horizonte, como se o caminho para vários pensamentos ainda estivesse aberto. Estamos no limiar; esperamos, como a desenterrar um tesouro: como se estivesse para ocorrer um profundo achado. O poeta antecipa algo do prazer do pensador, quando este encontra um pensamento capital, e assim nos faz tão ávidos que procuramos apanhá-lo; mas ele passa volteando por nossa cabeça, mostrando suas belíssimas asas de borboleta — e contudo nos escapa.*<sup>200</sup>

Friedrich Nietzsche

Neste capítulo aprofundaremos a ideia de que as notas, como narrativas enviesadas, rompem com as estruturas tradicionais de escrita e apontam para uma operação complexa de manifestação do pensamento. Ideia que se associa à percepção sensível dos novos espaços de escrita e se relaciona com o processo de subjetivação, com uma mudança de visão de mundo, pois é assim que o sujeito Odorico Mendes se apresenta ao decidir ampliar as possibilidades de discurso através das notas, desprendendo o olhar para além do texto traduzido, dando vazão a outras significações.

---

<sup>200</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano*, 2005, p.129.

Dessa forma, pretendo mostrar que os movimentos de ruptura e o desvio compõem a poética de Odorico Mendes e marcam um deslocamento, assumindo uma forma de deriva. À vista disso, será apontada a maneira como as notas impedem, enganam, despistam os códigos dos dois gêneros convocados (poesia épica e nota), evocando noções de incompletude, de transformação. O que as notas revelam de Odorico, de sua escritura? Neste caso, as notas não refletem um desgaste do fluxo narrativo ou apenas embates especificamente tradutológicos. Elas não se limitam a uma atuação do tradutor, ao ato operatório da tradução. Mais que isso, são espaços privilegiados para se pensar o mundo, a linguagem, a literatura e o sujeito, instâncias que capturam várias intensidades e operam sobre diversos planos. Esses espaços marginais na medida em que são colocados em operação abrem outras possibilidades de percurso, que no caso de Odorico Mendes, como veremos, foram bem exploradas.

Sendo assim, é oportuno apontar alguns aspectos sobre a trajetória de Odorico Mendes, não para estabelecer uma unidade e sim para entender como as diversas atividades que ele exerceu se chocam e entram em confluência em sua escritura. Perceber e problematizar essas questões também sinaliza uma necessidade de pensar a polivalência da linguagem, o sujeito relacional, as intensidades estético-política que o afetam, os seus movimentos de rupturas, as relações que compõem suas notas, ainda que ao tentarmos apanhá-lo ele passe volteando por nossa cabeça e nos escape.

Por isso é importante trazer à tona a presença discreta de Odorico Mendes no curso da história da literatura brasileira bem como as críticas díspares em relação às suas traduções. O Odorico tradutor é uma figura que, como muitos tradutores, começou timidamente a sair da sombra, sem, portanto, ter seu papel claramente definido na consciência da maioria de seu público leitor e desfrutar da atenção efetiva que seus projetos, em seus complexos tratamentos com a linguagem, mereceriam. O acesso à riqueza da literatura universal passa frequentemente (senão sempre) pela leitura de textos traduzidos; ora, não é raro que alguns leitores ignorem até que seja feita uma tradução - obra de criação dupla (múltipla). Se o texto lido é percebido como um texto na língua nativa, não é somente o tradutor que desaparece de seu campo de visão, mas também uma parte da riqueza do seu projeto, do seu labor, de um universo paralelo que o cerca. É possível tornar audível a voz do tradutor e a voz da obra, ela mesma? Como fazer entrar a dimensão da tradução no trabalho



sobre um texto para melhor explorá-lo, tal como ficcionalizam Borges, Walsh e Scliar?

Algumas traduções, aquelas dos clássicos em particular, feitas por muito tempo e congeladas na postura de um monumento, parecem que não falam mais ao público da época da mundialização, da internet, da comunicação multimídia e de uma nova maneira de perceber o tempo e seu escoamento. É preciso esquecer? Como tornar o antigo novo para nós, como diz Nietzsche? Ou ainda, como diz Benjamin, o que buscar na subjetividade das gerações, se o que alguma vez poderia ser considerado desusado, arcaico, pode para nós ser tornar usual, novo, e vice-versa?<sup>201</sup> Porque pensar nos relampejos desses mo(vi)mentos?

Odorico Mendes se insere nessas questões visto que suas produções, ao longo do tempo, dividiram e ainda dividem as opiniões dos críticos. Suas traduções parecem condenadas ao apagamento para o público leitor. Todavia, constituem um vasto campo de investigação e contribuem para entendermos como em seu processo de tradução ele foi capaz, ao mesmo tempo, de se organizar sobre as estruturas morfossintáticas das línguas (francês, latim, grego), de confrontar as obras, os tempos, as pressões culturais, políticas e sociais, propondo, via nota, um complexo debate sobre a linguagem, o sujeito e a sociedade.

Embora tenha atuado no cenário político e cultural e se dedicado à composição de poemas, foram as traduções que inseriram discretamente o seu nome no âmbito das letras nacionais. Durante a segunda metade do século XIX sua figura fora apresentada pelo crítico austríaco Ferdinand Wolf como o "espírito da antiguidade"<sup>202</sup>, no qual "reinava as traduções e as poesias originais". João Francisco de Lisboa e Antônio Henrique Leal, conterrâneos intelectuais e principais biógrafos<sup>203</sup> de Odorico Mendes, retrataram-lhe através das eloquentes asserções: "O fiel intérprete de Virgílio e Homero, foi entre nós o iniciador do bom gosto literário e do esmerado cultivo da vernaculidade e das letras clássi-

---

<sup>201</sup> Essas questões estão entrevistas nas reflexões de Benjamin sobre a atividade de tradução. É interessante perceber como ele desenvolve suas críticas no texto "A tarefa do tradutor". Discussões que retomarei mais adiante. O texto citado, traduzido por Susana Kampff Lages, encontra-se em: HEIDERMANN, Werner (org). *Clássicos da Teoria da Tradução*. 2.ed. Florianópolis: UFSC/ Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, p. 202-229.

<sup>202</sup> WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire: histoire de la littérature brésilienne*. Berlin: Albert Cohn & D. Collin, 1863, p. 196.

Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57227980.r=.langen>>.

<sup>203</sup> Escritos datados de 1865 e 1873, respectivamente.

cas"<sup>204</sup>; "Aquele que imolou no altar da pátria os seus mais caros princípios democráticos"<sup>205</sup>; "Não permita Deus que ao censurarmos esta incrível ignorância das cousas que respeitam o Brasil, deixemos de fazer justiça aos homens sérios e aplicados que se tem subtraído à sem razão comum"<sup>206</sup>. Entre as críticas daquele período que buscaram inscrever Odorico no curso da história como um grande intelectual, temos ainda Machado de Assis destacando o maranhense entre as figuras "mais imponentes de nossa literatura", que "[t]inha o culto da antiguidade, de que era, aos olhos modernos, um intérprete perfeito". E, para Machado, "não foi só como escritor e poeta que deixou um nome; antes de fazer a sua segunda Odisséia, escrita em grego por Homero, teve outra, que foi a das nossas lutas políticas, onde ele representou um papel e deixou um exemplo"<sup>207</sup>.

Já sob as severas apreciações de Silvio Romero e de Antonio Candido, Odorico Mendes ficou ostensivamente marcado como sendo um político virtuoso, "um liberal sincero e ativo"<sup>208</sup>, mas um homem de letras "sem critério estético"<sup>209</sup>, cujas traduções, sobretudo as de Homero, são "verdadeiras monstruosidades"<sup>210</sup>, tendo em vista a criação excessiva de neologismos e de expressões rebuscadas, a suposta ilegibilidade dos textos. Por outro lado, foram as mesmas traduções que fizeram com que Haroldo de Campos, no final da década de 60, contrariasse o "negative approach"<sup>211</sup> de Odorico Mendes, o tão difamado estilo arcaizante, "esdrúxulo", "sem entusiasmo, sem emoção"<sup>212</sup>, o mau gosto

---

<sup>204</sup> LEAL, Antonio Henrique. *Pantheon maranhense*. 2. ed. Rio de Janeiro: Alhanbra, 1987, p. 9.

<sup>205</sup> *Ibid.*; p.10.

<sup>206</sup> LISBOA, João Francisco. *Obras de João Francisco Lisboa*. Vol. IV. 3 ed. São Luís: ALUMAR, 1991, p. 284.

<sup>207</sup> Ver nota elaborada por Machado de Assis na ocasião do falecimento de Odorico Mendes. Trecho que foi retirado da Obra Completa, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1937. Publicado originalmente no Diário do Rio de Janeiro, de 12/06/1864 a 16/05/1865. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes>>.

<sup>208</sup> ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 2a Edição melhorada pelo autor. Tomo primeiro (1800-1830). Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro Leitor, 1902, p. 550.

<sup>209</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 12. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, p. 212.

<sup>210</sup> ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Tomo primeiro (1800-1830), 1902, p. 545.

<sup>211</sup> CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem: Ensaios de teoria e crítica literária*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1970, p. 27.

<sup>212</sup> ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Tomo primeiro (1800-1830), 1902, p. 545.

de suas composições vocabulares que tocam as "raias do bestialógicos", como disse Antonio Candido ao reconhecer que Silvio Romero já teria feito a "devida justiça"<sup>213</sup> ao desprestigiar o Odorico tradutor, dizendo que suas traduções são "ásperas, prosaicas, obscuras", que "assaltam o leitor aquelas páginas como flagelos", que "tudo ali é falso, contrafeito, extravagante, impossível", enfim, "são jogos de paciência inutilmente gasta"<sup>214</sup>. Aliás, não esqueçamos que Silvio Romero também criticou com veemência Joaquim Manoel de Macedo e Machado de Assis, considerando-os "poetas bem medíocres"<sup>215</sup>. E que na esteira da crítica do gosto ainda encontramos Antonio Candido fazendo questão de enaltecer o "brando", a "ternura"<sup>216</sup> poética de Casimiro de Abreu, elegendo a sua alma triste, as saudades choranas, "as borboletas de sua infância"<sup>217</sup> como grande arte.

O que nos leva a concordar com as palavras de Antônio Rodrigues Medina quando - ao indagar o motivo pelo qual deveríamos insistir em Odorico Mendes, um "tradutor clássico quase esquecido, de fortuna crítica pequena e polêmica"-, diz que:

A história crítica intervém não só como juízo, mas como criadora de gosto. Prescrevendo o que se deve ler ou rejeitar, ela seleciona o passado, e, sob esse ponto de vista como produto. Assim, sua tarefa é dupla, pois marca tensões e os processos anteriores e posteriores à obra, mas para chegar à própria obra. A obra vem a ser, afinal, o resultado de um processo, a sua cristalização e invariância. Os processos e as tensões em grande medida são hipóteses e deduções do crítico. Não a obra, que por sua natureza é definitiva e cursiva. Abre-se para o futuro, como se sua marca intersubjetiva fosse o *infectum*: todo grande poema nasce para ficar, ou continuamente renascer a cada ciclo de

---

<sup>213</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, 2008, p. 212.

<sup>214</sup> ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Tomo primeiro (1800-1830), 1902, p. 545.

<sup>215</sup> ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Tomo segundo (1830-1870), 1903, p. 195.

<sup>216</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, 2008, p. 37.

<sup>217</sup> *Ibid.*; p. 465.

Obra inacabada; imperfeita, incompleta. É por ela renascer constantemente que, ao contrário de Silvio Romero e Antonio Candido, Haroldo de Campos não negligenciou a presença de Odorico, lançando um olhar crítico para o trabalho transgressor do tradutor. Afinal, segundo Haroldo de Campos, mais difícil seria reconhecer que Odorico, "admirável humanista, soube desenvolver um sistema de tradução coerente e consistente, onde os vícios (numerosos, sem dúvida) são justamente os vícios de sua qualidade, quando não de sua época"<sup>219</sup>. Apreciação que torna ainda mais discutível a questão da intraduzibilidade da poesia e seu caráter intrinsecamente inventivo e criativo, tendo em vista que textos poéticos de partida e de chegada sempre mantêm entre si uma relação isomórfica<sup>220</sup>, tal como salienta Haroldo de Campos, imbuído da concepção de tradução como criação e como forma privilegiada de leitura crítica.

Literatura e tradução enquanto teias de relações, enquanto espaço insubmisso de criação. Se Haroldo de Campos se filia a uma visão de desconstrução, de transgressão, como também seguem Derrida, Barthes e outros autores, não seria diferente sua postura frente ao trabalho de Odorico Mendes. E isso fica ainda mais evidente na sua obra *Galáxias*<sup>221</sup>, especialmente em seu poema "multitudinous seas": "Um mar

---

<sup>218</sup> MEDINA, Antonio Rodrigues. *Odorico Mendes*: tradução da épica de Virgílio e Homero. Tese de doutoramento. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1980, p. 4.

<sup>219</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*: Ensaios de teoria e crítica literária, 1970, p. 27.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

<sup>221</sup> Na obra *Galáxias* nos deparamos com cinquenta fragmentos poéticos não paginados e expostos num formato grande, "fazendo às vezes de silêncio e pausa intercorrente e perfazendo o total programático de 100 páginas", como pretende o projeto exposto por Haroldo de Campos. Nessa obra, percebemos acentuadamente sua perspectiva de inovação, de experimento que, aliás, contorna todos os seus trabalhos produzidos a partir da década de 60, que se lançaram às percepções sensíveis do texto poético, do sujeito, em suas múltiplas e mútuas excentricidades. Uma "ficção que aflora e se dissipa rapidamente, conforme a sua mobilidade" (La fiction affleurera et se dissipe vite, d'après la mobilité de l'écrit) já nos diz a emblemática inscrição de Stéphane Mallarmé que abre os poemas haroldianos e nos prepara para "epifânias e antipifânias" de seus escritos. É dessa maneira que Haroldo de Campos se refere aos seus "cantos galácticos". Sem sublimar uma experiência ordenada, as *Galáxias* apontam para os incomensuráveis itinerários a serem percorridos, para as necessárias passagens por esses lugares que são ao mesmo tempo subterrâneos e paradisíacos, "e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que impor-

homérico que como um livro que se folha e se refolha que se dobra e desdobra nele pele sob pele pli selon pli o mar poliestentóreo também oceano maroceano soprando espondeus homéreos [...]. Nesse trecho, como em todo seu projeto galáctico, Haroldo confirma que sua proposta transgressora de composição poética, como se vê, se apropria de outras línguas, de outros textos, como o próprio título retirado dos versos de Shakespeare em *Macbeth*, entre outros trechos de Erza Pound, de Borges e das traduções de Odorico Mendes. Haroldo, de fato, lança-se ao "um excesso ainda mais excessivo"<sup>222</sup>, à inventividade declarada em seu projeto.

Tais perspectivas igualmente guiam Antônio Rodrigues Medina e Paulo de Vasconcellos<sup>223</sup>. Autores cujos trabalhos expressivos no âmbito da tradução literária compartilham das críticas que consideram a tradução poética como experimentação e não um "simulacro do original"<sup>224</sup>. Não é à toa que eles refutem os discutíveis critérios que procu-

---

ta não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milmapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeco por isso arremesso por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas (...). Assim, ao sabor dos desafios das travessias, o poema sugere "milumanoites milumapáginas", territórios diversos por onde circulam diferentes sons, imagens gráficas e semânticas, que nos remete ao mo(vi)mento crítico e criativo impulsionado por Haroldo de Campos, proveniente, sem dúvida, de suas leituras, do seu envolvimento com a prática de tradução e com a poesia concreta que surgiu no Brasil no início de 1950. Ver em: CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. 2a edição revista; organização de Trajano; inclui o CD Isto não é um livro de viagem. São Paulo: Ed. 34, 2004, p.119.

<sup>222</sup> CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*, 2004, p.119.

<sup>223</sup> Antônio Rodrigues Medina foi um escritor bastante expressivo no âmbito da tradução poética, por seus trabalhos como tradutor e por ter se dedicado a entender especificamente o processo de tradução de Odorico Mendes. Algumas de suas importantes reflexões podem ser conferidas na sua tese, anteriormente citada. Paulo de Vasconcelos, por sua vez, através do projeto "Odorico Mendes", em parceria com um grupo de professores e alunos do Departamento de Linguística do IEL - UNICAMP, dedica-se à divulgação das traduções dos clássicos gregos e latinos (Homero e Virgílio em decassílabos) do tradutor maranhense, disponíveis em: <http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/>. Conferir também: VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução Manuel Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

<sup>224</sup> Medina diz precisamente que em se tratando de tradução de poesia não podemos exigir que ela "se constitua um simulacro do original, cópia fundada em abstrações e semelhanças paginadas aqui e ali, porque estas, por isso mesmo, se afastam da auscultação do Diferente. A tradução deve colher o gesto do estrangeiro da obra: isto não lhe garante aplauso, mas uma sabedoria qua a coloca para além das finalidades corriqueiras da tradução. Ela fará parte de uma espécie de "exercício ontológico"diverso daquele que pratica o poeta que compõe livremente

ram invalidar o experimento de Odorico Mendes. Ora, foram esses autores que também recolocaram os escritos odoricianos sob olhares vanguardistas, evitando a negação e a exclusão, o sabor do esquecimento e do discutível juízo crítico (bom/ mau) que no curso da história literária, a exemplo dessas traduções, soam arbitrários. Banir ou consagrar? Entre as opções, cogitei, mais uma vez, o entre-lugar, sem tomar uma atitude de recusa diante de uma maneira singular de produzir sentidos, especialmente porque, como diz Barthes,

Por um lado, "o valor reina, decide, separa, coloca o bem, o mal de outro (a novidade/o novo, a estrutura/ a estruturação, etc): o mundo significa fortemente, já que tudo é tomado pelo paradigma do gosto/não gosto. Por outro lado, toda oposição é suspeita, o sentido cansa e pede repouso. O valor, que armava tudo, é desarmado, é absorvido numa utopia: nenhuma oposição, nenhum sentido, nenhum Valor, e essa abolição não deixa resto. O Valor (e com ele o sentido) oscila assim, constantemente. A obra, em seu todo, claudica entre uma aparência de maniqueísmo (quando o sentido é forte) e uma aparência de pirronismo (quando se deseja a sua isenção."<sup>225</sup>

Há, portanto, nessa tarefa crítica, uma superação do juízo acabado, da força interdita do julgamento. Não sendo um arquivo estável, uma lei de organização, na perspectiva derridiana do termo *archè*, o entendimento de que o gosto está ligado a um movimento que oscila deveria ser naturalmente "um dos sustentáculos éticos da crítica", capaz de lhe conferir "acuidade perceptiva", "observação serena do estranho", "consideração dos vários registros do fato estético"<sup>226</sup>, insiste Medina. Assim, diante do "paradigma do gosto/não gosto" também desconstruímos e deslocamos a problemática do sentido dos valores. E é através das

---

em sua língua". Ver MEDINA, Antonio Rodrigues. *Odorico Mendes*: tradução da épica de Virgílio e Homero, 1980, p. 116.

<sup>225</sup> Ver "Oscilação do valor" em: BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 157.

<sup>226</sup> MEDINA, Antonio Rodrigues. *Odorico Mendes*: tradução da épica de Virgílio e Homero, 1980, p.15

vozes desses autores que questionam o discurso do arbítrio e que se abrem para o artista inventivo que encontramos novas condições para pensar uma escrita que ganhou destaque, pensar na inclinação de Odorico Mendes para uma prática que é peculiar e criativa como o conjunto de pensamentos que encontraram espaço nas suas notas e dialogam com as posições assumidas por vários escritores mencionados até agora. Não surpreende que a maioria das notas que se intrecruzam nesta tese insistam em criar estranhamentos, expansões, uma proliferação de vozes, um movimento diferente, nunca estável nem homogêneo, aparecendo sempre ressignificadas.

Instabilidade que certamente pode ser vista nas traduções de Odorico Mendes. Seus projetos buscam constantemente a recriação, a transformação. Basta vermos que as suas traduções dos poemas épicos envolviam a ideia de síntese, o que reforça a elaboração de um quadro comparativo dos livros que acompanha algumas traduções. Os 15.674 versos da *Iliada* (1871), por exemplo, foram reduzidos para 13.116 na tentativa de demonstrar a possibilidade de "jogar com as determinações diversas dos casos, emprestando sonoridades novas às mesmas palavras"<sup>227</sup>, como assinala Haroldo de Campos. E, nesse processo, Odorico Mendes muitas vezes discute e refuta as soluções encontradas por outros tradutores, cria neologismos, adota a técnica da interpolação, incorporando versos de Camões, Filinto Elísio e outros, bem como latiniza os nomes das personagens que representam os deuses. E ele frequentemente faz a indicação dessas incorporações. Veremos adiante que essa postura talvez venha confrontar, ao menos em parte, à asserção do filólogo cearense Martinz de Aguiar de que "uma das preocupações tanto de Filinto como de Odorico, quando traduziam, era a fidelidade ao texto"<sup>228</sup>, de que ambos queriam "apreender o sentido, para transpassá-lo com justeza, chegando Odorico ao ponto de rejeitar uma palavra mais moderna,

---

<sup>227</sup> Ibid., p.27.

<sup>228</sup> AGUIAR, Martinz. *Notas de Português de Filinto e Odorico*. Rio de Janeiro: Edição da "Organização Simões", 1955. p. 11. Filinto Elísio (Padre Francisco Manuel do Nascimento - 1734 - 1819) produziu importantes traduções para a cultura portuguesa e também tinha o hábito de elaborar diversas notas filológicas falando sobre seu processo de tradução. Em suas anotações manifestava, num tom irônico, críticas contra o afrancesamento dos intelectuais potiguaes. Filinto Elísio exerceu forte influência nos trabalhos de Almeida Garret e Odorico Mendes. No livro citado acima, Martinz de Aguiar desenvolve um trabalho sobre as notas de Filinto nas traduções das fábulas de La Fontaine e as notas de Odorico extaídas da sua tradução da *Eneida*, principalmente aquelas que discutem as interpretações do grego e do latim.

que, embora traduzisse a mais antiga, pudesse despertar ideias que a outra não despertava"<sup>229</sup>.

Em se tratando das traduções de Odorico também não se pode negar que algumas passagens traduzidas ainda dificultam a leitura, se compararmos, por exemplo, algumas passagens da *Iliada* traduzidas por Carlos Alberto Nunes e Haroldo de Campos.<sup>230</sup> Todavia, o tempo, a mudança natural da língua, com certeza, também contribuem para a condição de leitura. Suas notas aos cantos (ou livros) traduzidos, algumas demasiadamente eruditas, da mesma forma, comportam essas tensões e trazem à tona o movimento complexo do tradutor, dos múltiplos sujeitos imbricados em seu processo. Mas quanto a isso é contundente a fala de Vasconcelos de que Odorico Mendes realmente é "difícil e desafiador", que "muitos falam dele sem sequer ter tentado compreendê-lo"<sup>231</sup> e que o leitor mais apressado talvez não se esforce para superar essa dificuldade<sup>232</sup>. O que chama a atenção na abordagem de Vasconcelos é justamente o convite ao desafio da leitura, que implica um inerente estranhamento. Não seria diferente considerando que estamos no complexo campo da tradução dos eruditos textos poéticos da antiguidade clássica.

Então, se a tradução, como diz Andre Lefevere, é naturalmente uma reescritura do texto fonte, de fato, os sistemas literários e culturais em jogo não serão "entidades monolíticas" ou isolados, sempre haverá tensões entre diferentes grupos ou indivíduos que tendem a influenciar esses intercâmbios, tornando-os plurais<sup>233</sup>. Com efeito, as traduções são realizadas no intuito de contemplar esses processos, pois através delas, abrem-se possibilidades para reexpressão e reflexão sobre as redes culturais e sociais de determinado período histórico. Assim, por conta dos apagamentos e das transformações ocorridas durante os séculos, é importante trazer à tona a trama complexa dessas trocas culturais e levar em conta as razões ocultas que levam os tradutores a se debruçarem so-

---

<sup>229</sup> Ibid., p. 114.

<sup>230</sup> HOMERO. *Iliada*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. HOMERO. *Iliada*. Vol. I. Tradução Haroldo de Campos. São Paulo: Mandarim, 2001.

<sup>231</sup> Ver reflexões do autor em: VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução Manuel Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008, p. 16.

<sup>232</sup> Ibid., p. 23.

<sup>233</sup> Ver LEFEVERE, André. *Translation/History/Culture: a sourcebook*. London: Routledge, 1992.



bre um projeto, a escreverem sobre o escrever, sobre suas particularidades, suas preocupações e seus confrontos.

O que interessa, portanto, são essas transformações, alguns deslocamentos perceptíveis nas notas de Odorico Mendes e que aparecem via tradução, mas não pertencem exclusivamente a essa atividade, já que é um ponto de vários cruzamentos e ela não se encerra em si mesma, pois se lança para fora de seu meio. Um lançar-se para fora de seu aparente eixo. E isso faz parte do jogo da linguagem, como vimos inicialmente no pensamento de Derrida, de Barthes, na discussão sobre o jogo polisêmico dos signos, da escritura, sempre inscritos num oscilante sistema de tensões e diferenças que desmarcam limites. Assim como também vimos na reverberação das vozes de um grupo de autores que consideram as práticas de escrita nas notas de rodapé e de fim experiências singulares e produtivas, campos de ação, possibilidades de invenção.

Por isso, antes de enveredarmos pelos movimentos das notas de Odorico Mendes, é importante que façamos um breve trajeto por seu percurso político-literário, pelo contexto que ele escreve e se inscreve, principalmente tendo em vista as suas considerações expostas em correspondência epistolar<sup>234</sup>, de relevância para esse trabalho concernente às notas expostas em suas traduções dos clássicos.

### **"Não se voa sem asas"**

Como um polígrafo, Odorico Mendes (1799-1864) foi um sujeito que ao longo de seu percurso passou por várias experiências, travou vários embates simultaneamente, exercendo diversas atividades que resultaram nesse sujeito multifacetado, nascido no Maranhão, de formação intelectual iniciada aos moldes das escolas de Coimbra, leitor de autores como Cervantes, Voltaire, Almeida Garret, Homero, Virgílio, Camões,

---

<sup>234</sup> O epistolário do autor, organizado por Lacombe (1981), é composto por 31 cartas endereçadas, no período de 1846 a 1864, em sua maioria, a Paulo Barbosa, mordomo do imperador D. Pedro II, e sua esposa Francisca de Paula Barbosa, ambos eram amigos muito próximos de Odorico Mendes. As cartas correspondem ao período em que Odorico Mendes esteve na Europa, momento em que finaliza suas traduções de Virgílio e Homero, onde passou a maior parte de sua estadia na cidade de Paris. Ver LACOMBE, Américo Jacobina. *Cartas de Manuel Odorico Mendes*. Coleção Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1989.

Filinto Elísio, Madame de Staël, Chateaubriand que, em um processo de mudanças estéticas e intelectuais que se abriu durante o início do século XIX, atuou como jornalista, político (em quatro legislaturas como deputado), poeta e tradutor.

Como muitos escritores e artistas da época que se relacionaram socialmente com suas profissões/aspirações, Odorico viveu intensamente esse período significativo da história do pensamento ocidental e da *intelligensia* nacional, ingressando na política inicialmente como jornalista, fundando, em 1829, o jornal *Argos da Lei*, fruto de um ambiente tenso em que os moradores do Maranhão viviam atordoados e agitados com os conflitos entre os portugueses e brasileiros, em decorrência da adesão à independência do Brasil<sup>235</sup>. Foi nesse ambiente político conturbado que Odorico iniciou sua militância, num tom bastante inflamado e crítico, dedicando-se à redação de artigos polêmicos em defesa de uma política liberal, dos direitos humanos, da Constituição do Império (1824), da Lei de Imprensa (1921), entre outras questões que entraram em pauta nesse período em que circulavam ideias contra os estados absolutistas.

Posteriormente, atuou como legislador, durante o reinado de D. Pedro II. Além desses trabalhos, compôs poemas<sup>236</sup>, traduziu os clássi-

---

<sup>235</sup> A respeito, Jorge destaca que o jornal *Argos da lei*, de Odorico Mendes, foi um dos primeiros a circular com um objetivo voltado para os interesses dos maranhenses, debatendo contra a recolonização do país. Antes desse jornal, houve outros que foram editados pelos portugueses e difundiam as convicções da metrópole. O autor lembra ainda que o maior adversário do jornal *Argos* foi o *Censor*, de João Garcia de Abranches e que as diversas e inflamadas polêmicas entre ele e Odorico contribuíram para o desenvolvimento dos debates políticos e do jornalismo no Maranhão. Ver JORGE, Sebastião Barros. *Política movida à paixão: o jornalismo polêmico de Odorico Mendes*. São Luís: Departamento de Comunicação Social da UFMA, 2000.

<sup>236</sup> Odorico Mendes compôs seus primeiros versos na infância. Na mocidade também despendeu horas escrevendo poemas, colecionando muitos versos que se perderam nas suas frequentes viagens do Maranhão para o Rio de Janeiro, quando, em certa ocasião, esteve, de passagem, hospedado na Bahia, onde lhe roubaram o bauzinho em que guardava seus escritos, lembra Leal. Temos, pois, apenas quatorze poemas publicados que atualmente foram compilados por José Quintão de Oliveira que dedicou maior atenção aos poemas publicando-os em sua *Breve nota sobre a poesia de Odorico Mendes*. Destaco a antologia poética organizada por Oliveira, com os seguintes poemas: *À tarde* - ou Hino à tarde, *O sonho*, *O meu retiro*, *A um preso*, *À S. M. o Sr. D. Pedro II no dia 2 de dezembro de 1839*, *“Despido em praça pública, amarrado”*, *“Sai Minotauro com feroz bramido”*, *“Sempre a teu mando pronto obedecendo”*, *“Partis, adeus amigo, adeus, senhora”*, *“Vejo-te, não me ilude a fantasia”*; os três sonetos *Luís Napoleão*, *Vitório Emanuel* e *Garibaldi* que compõem o intitulado *Trio da guerra da Itália*, além do epítáfio *“Aqui, junto da mãe, cortada em flor”*. Os poemas destacados entre aspas foram publicados sem título e por isso são identificados pelo primeiro verso, conforme enfatiza Oliveira. Ver em: OLIVEIRA, José Quintão de. *Breve nota sobre a poesia de Odorico Mendes*. Remate de Males, v. 32, p. 389-398, 2012.

cos modernos *Mérove* (1831) e *Tancredo* (1839), de Voltaire, traduções realizadas no Brasil em meio a um cenário de turbulências políticas. O início de sua atividade tradutória se deu com as tragédias, textos que ainda hoje são pouco prestigiados. Odorico considerava o escritor francês um "dos maiores trágicos do mundo e o mais patético, variado e fértil, dos da sua nação", [...] "apesar do espírito de seita, que por hipocrisia quer hoje deprimir a Voltaire e negar-lhe o extraordinário mérito"<sup>237</sup>.

Mais tarde (por volta de 1847), viúvo, na companhia de seus filhos e de sua irmã, Odorico seguiu para Paris. O seu voluntário exílio europeu (em virtude dos desapontamentos políticos) culminou num laborioso projeto de tradução das epopeias de Virgílio e Homero. Durante o período de suas traduções ele também se interessou pelo estilo romanesco das novelas medievais, escrevendo um *Opúsculo acerca do Palmerim de Inglaterra*, que reivindicava a autoria do romance de cavalaria ao autor português Francisco de Moraes, anteriormente atribuída ao espanhol Luís Hurtado. Odorico estudou a fundo o texto e defendeu com argumentos consistentes a autoria portuguesa, destaca Rodrigues Lapa. A propósito disso, lembremos que no emblemático romance *D. Quixote*, de Cervantes há um episódio bastante representativo no qual os livros *Amadis de Gaule* e o *Palmerim de Inglaterra* foram os únicos romances que escaparam ao fogo na biblioteca de Quixote.<sup>238</sup> Isso explica porque Odorico faz questão de salientar, em nota ao Livro VI da tradução de *Eneida*, que *Palmerim* é "em prosa, mas bella composição poetica do genero épico", destacando que em virtude disso "Cervantes queria uma caixa onde o *Palmeirim* fosse guardado com as obras do poeta Homero" e que "Walter-Scott fale dele com tanto louvor".<sup>239</sup> Comentário que evidencia o Odorico leitor dos romances modernos. Em outra ocasião de suas digressões ele inclusive menciona que em sua época havia uma

---

<sup>237</sup> MENDES, Manuel Odorico. *Traduções de Voltaire*. Edição comemorativa do bicentenário de Odorico Mendes, com introdução e notas de Sebastião Moreira Duarte. São Luís: Edições AML, 1999. Anteriormente, as duas traduções de Voltaire foram publicadas em separado. A *Mérove* (Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1831) foi publicada apenas com a versão francesa. Já a tradução de *Tancredo* (Rio de Janeiro: Tipografia de Laemmert, 1939) foi publicada em edição bilingue. Ambas traduções não possuem notas de fim, apenas dedicatórias. A tradução de *Tancredo* ainda contém uma nota introdutória e um juízo crítico de Mme. de Staël à obra de Voltaire.

<sup>238</sup> MORAIS, Francisco. *Palmeirim de Inglaterra*. 2. ed. Seleção, argumento, prefácio e notas de Rodrigues Lapa. Lisboa : Santelmo, 1960.

<sup>239</sup> Ver Nota ao Livro VI da tradução de *Eneida*, em: MENDES, Manuel Odorico. *Virgílio Brasileiro ou tradução do poeta latino*, 1858, p. 401.

"doença contagiosa dos adocicados romances", "(não trato aqui de Fiel-ding, Scott, Lessage, e de outros engenhos dessa têmpera)"<sup>240</sup>.

Seguindo outros aspectos relevantes de sua trajetória pela Europa e pelas traduções, veremos que embora estivesse em dificuldades financeiras e debilitado em sua condição de saúde, os trabalhos realizados permitiram que ele viajasse por vários países, estabelecendo confrontos com outras referências, através das leituras realizadas de vários críticos, viajantes modernos, comentadores e tradutores franceses, ingleses e italianos, como Anne Dacier, Alexander Pope, Vincenzo Monti, entre outros. Nomes que frequentemente constam nos comentários expostos em suas notas e sinalizam que suas produções são resultado desses embates de ideias com diversos escritores e tradutores, visto que, sabedor da importância desses diálogos, de seus limites e da complexidade do audacioso projeto, sobretudo em relação a sua dificuldade com idioma grego, ele não se manteve indiferente às discussões. Pelo contrário, confrontou trabalhos e contestou posicionamentos, pois as traduções inevitavelmente suscitam debates contraditórios a respeito das opções do tradutor.

A maioria dessas questões estão entrevistadas em suas correspondências. Nas declarações expressas Odorico Mendes fala sobre a sua intensa jornada de trabalho, reclama de sua condição particular como tradutor, revela as dificuldades enfrentadas e peculiaridades culturais da Europa e do Brasil, principalmente sobre a vida na corte. Refere-se, ainda, a outras dificuldades relacionadas às restrições financeiras; ao fato de viver afastado do Brasil e de seus amigos, cujo círculo de amizade parece que se limitava ao médico e tradutor Caetano Lopes de Moura, a Paulo Barbosa e sua esposa, ao diplomata Meneses de Drummond, ao Dr. Joaquim Caetano da Silva e a Gonçalves Dias<sup>241</sup>. Ademais, nas cartas comenta sobre as dificuldades para publicar e distribuir as suas traduções, a baixa receptividade de sua traduções de Virgílio, o conhecimento limitado do idioma grego, sintindo-se "às vezes com vontade unicamente de dormir, malucar, e mandar à tábua todos estes trabalhos"<sup>242</sup>.

Suas preocupações se revelavam intensas quando se tratava dos esforços concedidos à formação intelectual de seus filhos que incluíam

---

<sup>240</sup> Colações expostas em nota ao Livro I da tradução de *Eneida*. Ibid., 1858, p. 251.

<sup>241</sup> Ver LEAL, Antonio Henrique. *Pantheon maranhense*, 1987, p. 32.

<sup>242</sup> Ver carta enviada de Paris, em 24 de janeiro de 1857. Cf. LACOMBE, Américo Jacobina. *Cartas de Manuel Odorico Mendes*, 1989, p. 38.

viagens de estudos para outros países como Alemanha, Inglaterra e Itália. Sobre isso, certa vez mencionou:

Gostei muito do que vi em Alemanha: se não há tanta industria como em Paris, tantas modas, tantos brinquedos, tantos divertimentos, em cabio há mais agricultura, os campos são sempre mais cultivados, a gente mais sincera, mais verdadeira, e os costumes mais simples e mais caseiros. A minha intenção era mudar-se para Carlsruhe, enquanto lá estivessem os meninos. [...] <sup>243</sup>

Em suas correspondências é possível perceber que ter preparado três filhos para o comércio, ter casado a filha e ter-lhe dado suas economias foram investimentos que contribuíram muito para que ele tenha ficado endividado e demasiadamente preocupado com suas restrições. Em seus escritos vários confrontos vêm à tona. Os discursos se articulam num universo mais amplo de relações sociais. As cartas abrangem uma série de assuntos, comentários, recomendações e pedidos, pois Odorico Mendes encontrou na produção epistolar uma saída para cruzar as fronteiras culturais dos países e de sua interioridade, um lugar de memória, mais um espaço de arquivamento de suas experiências. Em seus escritos com frequência também aparecem as queixas sobre a baixa receptividade de seu trabalho e preocupações com as impressões de suas obras.

As desavenças da idade, os problemas editoriais, entre outros desencontros, não fizeram Odorico Mendes renunciar totalmente as suas pretensões literárias e políticas. Ao lado do intelectual que dialoga com autores renomados, que intervém nos debates e difunde ideias, ressurgem o legislador que aguardava nomeação diplomática por parte de D. Pedro II ou concessão de subsídios para financiar suas traduções e trabalhar com toda a liberdade <sup>244</sup>. "Ora, na minha idade, posso afirmar que acaba-

---

<sup>243</sup> Ver carta enviada de Paris, em 24 de janeiro de 1857. Cf. LACOMBE, Américo Jacobina. *Cartas de Manuel Odorico Mendes*, 1989, p. 43.

<sup>244</sup> Durante esse período houve um considerável incentivo em torno da prática de traduções, também por parte do imperador. D. Pedro II, inclusive, dedicou-se constantemente à tradução de obras em diversos idiomas. Pelo ávido interesse, acabou manifestando interesse pelo trabalho de Odorico Mendes a ponto de solicitar os seus manuscritos emprestados. Em virtude disso, o imperador chegou a interferir no processo de publicação das traduções da *Iliada* e da

rei tal obra"<sup>245</sup>, "é impossível com os tristes meios que me restam: não se voa sem azas", comenta o tradutor referindo-se à tradução da *Iliada*, aos anseios e à liberdade que somente "as asas", conjunto de fatores que necessários para a sustentação de seus planos, permitiriam um acesso a um estado inalcançável naquele momento.

As solicitações de Odorico não obtiveram muito êxito, pois as nomeações não foram compatíveis com suas pretensões de trabalho e seus interesses particulares. O que o levou a recusá-las. Além de mencionar suas limitações financeiras e suas frequentes tentativas de angariar recursos, Odorico Mendes também lutava para melhorar seu estado de saúde, pois as restrições físicas afetavam seu desempenho no trabalho. Os cuidados de si, o corpo que procura resistir à velhice, todos os esforços são dramatizados através da escrita. Em carta enviada de Paris, em 25 de janeiro de 1858, assim escreve:

[...] Não posso pagar sege nem onnibus; a pé vou consultar as bibliotecas, quando volto fatigado não posso trabalhar, além de ir perdendo a vista, cada vez mais. Eu não dice ao Ribeiro que ia escrever os acontecimentos políticos, para isso não tenho meios, nem sei como haverei documentos, sim dice que, se tiver mais descanso, quero escrever memórias do que tenho observado no mundo, e nessas memórias introduziria alguns conceitos políticos. Isto he bem diferente: no primeiro caso, hei mister uma multidão de informações; no se-

---

*Odisseia* realizada por Odorico Mendes, uma vez tendo retido os manuscritos. Na época, em 13 de maio de 1871, Melitina Jansen Muller, após o falecimento de seu irmão Odorico Mendes, em 1864, teve que solicitar ao imperador a devolução dos manuscritos através de um requerimento. Reproduzo aqui um trecho do manuscrito que foi transcrito e publicado integralmente pela primeira vez na minha dissertação de mestrado: "Hoje, porem, Imperial Senhor, que Vossa Magestade acaba de dar as mais exuberantes provas de haver completado a leitura d'aquellas versões poeticas, venho perante a sua Augusta Pessoa, pedir que, qualquer que seja o juizo formulado sobre os trabalhos de Odorico, me sejam restituídos os manuscriptos, porquanto havendo eu recebido aquelle deposito sagrado, tenho implicida obrigação de religiosamente entregal-o a quem de direito". Essas e outras questões contribuíram para o atraso das publicações das obras. Contudo, sabemos que a *Iliada* foi publicada em 1874, financiada pela Assembleia Legislativa do Maranhão e a *Odisseia*, apenas em 1928, também com auxílio do governo do Estado. Ver: YEE, Raquel, 2011.

<sup>245</sup> Excerto da carta enviada de Paris, em 24 de janeiro de 1857. *Ibid.*, p. 47.

gundo caso, basta recorrer as minhas reminiscências.<sup>246</sup>

A idade madura com passos rápidos e a consequente fragilidade física leva Odorico Mendes a expor seu desejo de escrever suas memórias. E como salvar suas lembranças senão escrevendo sobre elas, fixando assim seus traços cada vez mais fugidios? Das camadas do passado a que tem acesso desejava reter não apenas fatos vividos, traços de sua história pessoal, como também questões de ordem geral sobre a sociedade da qual é integrante. Seu “vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância.”<sup>247</sup>

Os pensamentos de Odorico Mendes perpassam por vários labirintos existenciais. Nesse sentido, público e privado, vida e obra estão estampados nas cartas de Odorico Mendes que, ao se colocar através do diálogo epistolar, reconstrói as suas diversas personagens e uma parte contexto sócio-cultural do século XIX. Assim, “invadindo” a escrita epistolar, as cartas de Odorico Mendes passam a ser *de e para todos*<sup>248</sup>, cuja leitura visa à reflexão sobre a abertura que o sujeito oferece ao outro sobre si mesmo e sobre o meio que o circunda. As cartas dão lugar ao exercício de escrita pessoal e recolocam o sujeito no espaço de suas subjetividades. Sua escrita epistolar revela, sobretudo, um século que vive a necessidade da afirmação do indivíduo, de legitimação do papel do intelectual.

A questão relevante a ressaltar em suas correspondências e que mais detidamente importa para esta tese é a intensa preocupação de Odorico Mendes com a elaboração das notas de tradução que não se limitam a comentários sobre o processo em andamento. Em sua tradução

---

<sup>246</sup> Excerto da carta enviada de Paris, em 25 de janeiro de 1858. Ibid., p. 47.

<sup>247</sup> BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. SP: Cia das Letras, 1994, p.22.

<sup>248</sup> Silviano Santiago discute a escrita epistolar no âmbito da literatura salientando a importância da leitura das correspondências, bem como dos diários íntimos e entrevistas que, através de jogos intertextuais, enriquecem a compreensão da poética do autor e da história do contexto de sua produção. Ao analisar as cartas trocadas por Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, Santiago retoma a expressão de Paul Valéry sobre os assuntos contidos nas cartas que passam a ser *de e para todos*. Ver SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa!* Ensaios Literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

das *Geórgicas*, poema cujas imagens exaltam a natureza, a simplicidade dos lavradores e suas experiências com a vida no campo, ele insiste na pesquisa sobre a temática da apicultura, visto que o Livro IV é dedicado às abelhas e, como comenta o tradutor, está dividido em oito partes: "na 1ª trata-se da habitação das abelhas; na 2ª, dos pastos, enxames, pelejas, na 3ª, das duas espécies desses animais; na 4ª, do seu quase governo, na 5ª, do tempo da cresta e do mel; na 6ª das doenças e dos remédios; na 7ª, da reparação da raça; na 8ª, como epílogo, das fábulas de Aristeu e Orfeu"<sup>249</sup>.

Sobre essa passagem da obra, em uma carta enviada de Paris para D. Francisca de Paula Barbosa, em 25 de janeiro de 1858, Odorico Mendes faz a seguinte solicitação:

[...] só me faltando a nota ao derradeiro livro da *Georgica*, ainda insisto com a comadre a me enviar as informações para a tal nota. Eis aí o que eu desejo saber: Como se chamava o padre das abelhas, qual era sua nação e lugar de nascimento, quando e onde morreu, em que ano introduziu as abelhas no Brasil; Se as abelhas propagam muito; se o mel e cera são bons; qual he a proporção entre os dois produtos: quantas cresta ha no ano, se os produtos já entraram no mercado; Quem ajudou o padre a introduzi-las, que pensão lhe deu o Imperador; se a pensão foi transmissiva aos sobrinhos do mesmo padre. Logo que me chegarem as informações, tratarei de imprimir a obra se do Maranhão me vier algum dinheiro de subscritores que lá estão se arranjando: a não vir o dinheiro, guardarei o manuscrito.<sup>250</sup>

As informações requisitadas, todavia, não chegaram em tempo hábil e ainda assim Odorico registrou uma interessante nota sobre a introdução das abelhas no Brasil.

---

<sup>249</sup> MENDES, Manuel Odorico. *Virgílio Brasileiro ou tradução do poeta latino*, 1858, p. 100.

<sup>250</sup> Carta enviada de Paris, em 25 de janeiro de 1858. *Ibid.*, p. 47.



Duvido que Virgílio cresse no prodigio de nascerem abelhas das entranhas dos novilhos; adotou poeticamente a preocupação popular.

No Brazil há várias espécies desses ensecos, desconhecidos fora da nossa America. Os diferentes mels, uns são azedos e insuportáveis, uns melhores, alguns deliciosos como o da jataí e da urucu, que sobreleva em doçura e sabor quanto comi em Portugal, França e Alemanha; a cera, porém, de todas elas é preta e inferior em quantidade, mui dificio de limpar. A maior pecha de nossas abelhas he prestarem-se apenas a ser domesticadas: asseveram-me contudo que o meu comprovinciano o Sr. Ricardo Leão Sabino, filho do trágico português Joaquim Sabino, brasileiro adotivo morto em São Luís, tem conseguido em São Paulo, onde reside, amansar diversas espécies com louvável paciência e estudo. O sábio Augusto de St. Hilaire, além de não poucos nacionais e estrangeiros, traz curiosas investigações acerca das nossas abelhas, mas a matéria ainda não foi cabalmente prescritada.

Entrando a governar o Sr. D. Pedro II, seu mordomo e gentil homem, o meu bom amigo Paulo Barbosa da Silva, apresentou-lhe um padre português (apesar das minhas diligências ignoro desse benemérito, escrito provavelmente nos livros da Casa Imperial) que transportara consigo não sei quantas colméias do velho continente. Sua majestade comprou as doze que restavam dando ao padre uma pensão do seu bolsinho e liberalizando-lhe outros beneficios. Mandou que na sua Quinta da Boa Vista se tratasse da criação para ser propagada pelo Brasil. O resultado superou a esperança: há hoje fazendeiro que possui milhares de enxames. Em vez de duas colheitas annuaes, a cresta e estinha, essas abelhas produzem dous ou tres em tres mezes, proporcionalmente mais mel do que cera, muito mais que na Europa, sobretudo o mel. Estes novos generos vende-se por igual preço ao dos mais excellentes da Africa: he provável que ainda se melhorou, pois a curteza do espaço de-

pois da introdução obsta às necessária experienci-  
as. Folgara eu de ser mais noticioso a esse respeito;  
porém custa em extremo alçar de longe a  
mais pequena informação.<sup>251</sup>

Em outra ocasião Odorico chega a mencionar em notas que teria abordado brevemente essas questões acerca das abelhas por falta de informações, já que o mordomo da Casa Imperial teria lhe fornecido dados mais completos quando a obra já estava quase toda impressa. Por isso, na edição de *Virgílio Brasileiro* (1858), que reúne as três traduções de *Geórgicas*, *Bucólicas*, *Eneida*, ele apresenta ao final da obra um resumo com outras questões sobre as abelhas, dizendo que: "aqui as dou em resumo, para não alongar as notas. Se á pag. 200 há cousa opposta ao que vou me referir, he claro que se deve dar mais peso aos últimos esclarecimentos"<sup>252</sup>.

Certamente a postura de Odorico dimensiona a complexidade de sua atividade e sua preocupação com a composição das notas de um poema tão sugestivo e didático que talvez pudesse estimular o olhar do leitor para a natureza, para o campo e a agricultura. A propósito disso, Odorico comenta, em nota, a importância da obra, pois ela explora "preceitos contrários a experiências modernas, principalmente as de hoje, auxiliadas pelos progressos cotidianos das ciências"<sup>253</sup>. E, segundo ele, "o mais espantoso é que Virgílio soubesse o quanto havia de mais profundo, e que suas conjecturas sejam tão plausíveis. Os poetas antigos não só tinham engenho, tinham muitos estudos e conhecimentos."<sup>254</sup> Em um outro momento, nas anotações à tradução de *Eneida*, Odorico retoma essa questão e faz um curioso comentário sobre a crença de Virgílio de que a colmeia de abelhas seria governada por um rei. Diz ele:

452-459. "A comparação, diz Delille, teria mais  
justeza e graça, a reconhecerem as abelhas de

---

<sup>251</sup> MENDES, Manuel Odorico. *Virgílio Brasileiro ou tradução do poeta latino*, 1858, p. 199-200.

<sup>252</sup> MENDES, Manuel Odorico. *Virgílio Brasileiro ou tradução do poeta latino*, 1858, p. 792. No final da obra também há uma análise crítica de Sotero de Reis sobre as traduções de Virgílio realizadas por Odorico Mendes, especialmente sobre a *Eneida* que segundo ele é bastante apurada, tem seus primores e seus defeitos, "assim como tudo que nos vem dos homens".

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 100.

Virgílio, em vez de um rei, uma rainha.” O texto não falla de rei nem rainha: Delille he que em sua traducção introduz um rei das abelhas. Este engano veio de que o poeta romano nas Georgicas dá um rei com effeito ás abelhas; erro do seu tempo, que foi reconhecido por experiencias modernas<sup>255</sup>.

Odorico Mendes insiste em construir diversos debates nas notas. É dessa maneira que ele explora a tradução, indo para além dela. O intenso trabalho de pesquisa - como vimos na nota em que ele cita os estudos do botânico francês Augusto de St. Hilaire<sup>256</sup> - e os problemas específicos de tradução foram envoltos por uma série de dificuldades. E essa trajetória tão desafiadora não impediu que ele finalizasse os seus trabalhos e, como um interlocutor de culturas, deixasse importantes traduções para futuros leitores. Ele ousou ao empreender seus projetos, expôs os bastidores de sua prática em cartas, prefácios e prólogos, ainda de maneira inusitada refletiu criticamente ao desalojar seu discurso com diversas digressões expostas em suas inúmeras notas de tradução.

Nas correspondências é possível perceber como Odorico tentou exílio social e cultural na Europa, em particular em Paris. E nada disso

---

<sup>255</sup> Nota ao Livro I. *Ibid.*, p. 249.

<sup>256</sup> Auguste François de Saint-Hilaire (1779 - 1853) foi um botânico e viajante francês que fez uma longa viagem pelo Brasil entre 1816 e 1822, no mesmo período em que os franceses Jean Ferdinand Denis (1798 - 1890) e o pintor Nicolas Antonie Taunay (1755-1830) estiveram no país estabelecendo importantes interlocuções entre o Brasil e a Europa. Aliás, Saint-Hilaire foi uma referência fundamental para a escrita de Alfredo d'Escagnolle Taunay (1843-1899 - mais conhecido como Visconde de Taunay, neto do pintor.), influência que, de alguma maneira, pode ser vista nas paisagens de suas principais obras regionalistas: *A retirada de Laguna* (1871) e *Inocência* (1870), como também nos seus projetos de política imigratória na ocasião em que foi deputado e senador por Santa Catarina. Visconde de Taunay, inclusive, também é citado por Odorico numa nota que veremos mais adiante. A figura do viajante, o tema da imigração presentes em Saint-Hilaire certamente impulsionaram as produções artísticas e as ações políticas de diversos membros da família Taunay. Affonso Taunay (1876 - 1958 - filho de Visconde de Taunay), por exemplo, foi tradutor e comentarista da obra de Saint-Hilaire em língua portuguesa. Atualmente encontramos algumas livros de Saint-Hilaire traduzidos para o português, publicadas pela Fino Traço Editora. São eles: *História das plantas mais notáveis do Brasil e do Paraguai* (2011), *Quadro geográfico da vegetação primitiva na Província de Minas Gerais* (2011), *Plantas usuais dos brasileiros* (2014). Ver em: <http://www.finoatracoeditora.com.br>. Acesso em 20 de mar. de 2016. Sobre as interlocuções dos intelectuais brasileiros com os viajantes franceses, ver: COSTA, Wilma Peres. *Narrativas de viagens no Brasil do século XIX: Formação do estado e trajetória intelectual*. In: RIDENTI, M.S.; Bastos, Elide Rugai (Org.) ; Rolland, Denis (Org.). *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2006, p. 31-50.

foi ao acaso. São Luís do Maranhão possui filiações francesas. As famílias um pouco mais abastadas, como a dele, sonhavam com Paris. Ao mesmo tempo, ele cultivou a multilocalidade dos traços sociais, tentando preservar uma vida mais simples (campestre quem sabe). Odorico talvez visasse um lar "original", ancestral, simbólico, mas ele não o remetia totalmente ao Brasil, nem à Europa. Ele viveu toda a sua vida no que Derrida chama de lugar de passagem. O Brasil nunca seria como ele politicamente desejara, pois, aliás, não haveria tempo hábil. A nação que ele vislumbrava era uma projeção de um ideal longínquo. Por isso, sua saída possível era a crítica, era continuar gerando tensões através de suas traduções, sobretudo em suas notas.

Então, seguiremos vendo como esses espaços das notas vão delineando um arquivo de escrituras e impressões, que “não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável *passado*”<sup>257</sup>, pois é condicionado e determinado em “seu próprio surgimento em relação com o futuro”<sup>258</sup>. Suas digressões provocam saltos, ultrapassagens para além das complexidades linguísticas e literárias inerentes ao trabalho do tradutor, que abrem espaço para novas formas de arquivamento se legitimarem e permitem uma incursão por suas várias subjetividades.

## Extraviar, insistir nas digressões

“Com licença”, “Insisto nesta digressão”, “Perdão, se ainda continuo ou me extravio”<sup>259</sup>, “Peço ao leitor que repare” [...] <sup>260</sup>, “Então o leitor apreciará devidamente a crítica de [...]”<sup>261</sup>, “De novo remeto o leitor aos intérpretes consultados” (...), “Quase não uso licenças poéticas, aqui usei”<sup>262</sup>, “Cá em Pisa, onde escrevo essa nota”<sup>263</sup>, “Em meu tempo

---

<sup>257</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 29.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>259</sup> Expresso em nota à tradução das *Geórgicas*. Ver MENDES, Manuel Odorico. *Virgílio Brasileiro ou tradução do poeta latino*, 1858, p. 550.

<sup>260</sup> Expresso em nota ao Livro III, de *Eneida*. *Ibid.*, p. 350-351

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 350-351

<sup>262</sup> Expresso em nota ao Livro V, de *Iliada*. Ver HOMERO. *Iliada*, 2008, p. 881.

<sup>263</sup> Ver comentário na seguinte nota ao livro VII, de *Odisseia*: - 70-85 — Os cães do portão de Alcino, segundo Homero, bem que de ouro, tinham voz e inteligência; mas por timidez, alguns

no Maranhão..."<sup>264</sup> É através de expressões como essas que Odorico provoca extravios e chama a atenção do leitor para as suas digressões. Suas notas são capazes de atravessar assuntos diversificados. No mesmo espaço coabitam questões linguísticas, literárias, políticas, sociais, experiências da vida pública e privada que inevitavelmente trazem à tona a ideia de desvio, de contaminação, de expansão da escritura, de sua capacidade de passar a ser, em potência, outras coisas, outros textos, outras imagens. Por isso ler essas notas como dispositivos abertos, inventivos, nos leva a pensar sobre a fragilidade dos limites, das fronteiras temporais e espaciais, sobre as experiências de escrita, sobre "o grande jogo dos poderes da palavra", como diz Barthes<sup>265</sup>.

Encontramos nas notas das traduções de *Eneida* (1854), *Bucólicas* (1858) e *Geórgicas* (1858), de Virgílio; e em a *Iliada* (1864) e a *Odisséia* (1929), de Homero, aproximadamente 525 anotações aos livros traduzidos<sup>266</sup>. Nelas Odorico apresenta vários tipos de comentários, em menor ou maior grau de extensão discursiva. A maioria deles é de ordem filológica, tradutológica, destinam-se aos esclarecimentos sobre as correspondências lexicais, os neologismos, as supressões de palavras (desde que, segundo Odorico, não ofendam a clareza)<sup>267</sup>, as etimologias de palavras e expressões incomuns, a descrição de objetos, de costumes, de questões geográficas, de termos técnicos, entre outras questões que trilham os caminhos de seu processo de pesquisa e de tradução e que envolvem o confronto com diversos tradutores, críticos e comentadores. Um exemplo é a nota destinada ao Livro III de *Eneida* que traz o relato

---

acrescentam em sua tradução um antipoeético parecem. Era isso uma das maravilhas de Vulcano; maravilha igual à das tripodes que iam por seus pés ao congresso dos deuses, e à das moças também de ouro que andavam com o mestre, como se lê no livro XVIII da *Iliada*. — Fala-se em moer os grãos: pensa-se que isto é cousa do tempo de Homero emprestada ao dos seus heróis; ou que a moedura era imperfeita, sendo o grão apenas quebrado na pedra, frangere saxo, como diz Virgílio; ou então que os Feaces, povo navegador, possuíam maior indústria que os sócios de Enéias, que eram de Tróia, menos civilizada. — O verso correspondente ao meu 85 não diz que as teias eram luzidias como azeite, à maneira de Pindemonte; nem tão bem tecidas que o azeite as não penetrava, segundo a *Clavis Homerica*: acertou M. Giguet em dizer que as teias destilavam óleo. Cá em Pisa, onde escrevo esta nota, uma camponesa grande fiandeira ensinou-me que, ao tecer, untava-se o linho com unto para o tornar menos seco e de trabalhar melhor: Homero nos memora um costume antigo, ainda hoje conservado".

<sup>264</sup> Em algumas notas Odorico remete o leitor ao Maranhão, fazendo referência a costumes, hábitos, à histórias vivenciadas por ele.

<sup>265</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 63.

<sup>266</sup> Sobre isso, vale lembrar que na tradução da *Iliada*, principalmente em *Odisseia*, as notas são bem menos extensas do que as notas elaboradas para as traduções de Virgílio.

<sup>267</sup> Ver comentário em nota ao Livro XIII - 317-340, de *Odisseia*.

de Eneias sobre as aventuras de suas viagens. Essas questões aparecem nas considerações de Odorico Mendes sobre determinados conhecimentos de navegação marítima, especialmente sobre os tipos de ventos. Também é possível ver como Odorico, aos poucos, vai abrindo espaços para suas digressões.

O barão de Walckenaer censura este lugar, porque o vento Austro era directamente contrário e com elle os Troianos não poderiam sahir de Enos (a mesma que traduzo Eneia); porém Mr. Jal, que demonstra que os antigos já conheciam a navegação á bolina, responde que fôra justa a crítica, se os Latinos e os Gregos não soubessem navegar senão a uma larga ou em pôpa, ou com o vento entre as duas escotas; mas que elles sabiam orçar e bordejar. Quanto á objecção de que o Austro era ponteiro, e nem orçando muito era possível sahir, responde que o que não poderia fazer-se à vela somente, se faz com o soccorro dos remos, sobretudo se o vento he fraco (lenis crepitans); que nada pois impedia Enéas de pôr-se ao largo com o Austro pela proa. E com effeito vemos, na nossa bahia do Rio de Janeiro, o arrais negro menos perito navegar à bolina estreita com vento de menos de seis quartas, ajudando-se dos remos quando o vento he brando, e só trata de bordejar quando refresca. Não he absurdo que o mesmo quasi fizesse Enéas: era do seu interêsse dalli partir quanto antes, e partiu com o vento que soprava; porque, se ficasse à espera de melhor, poderia retardar a viagem.<sup>268</sup>

Nessa nota Odorico destaca alguns conhecimentos de navegação marítima que favoreciam ou não as viagens e são importantes para compreensão dos episódios do poema, tais como: vento Austro (Sul), orcar (navegar próximo a linha do vento), bordejar (navegar contra o vento), navegar à bolina (técnica de ziguezaguear contra o vento não fa-

---

<sup>268</sup> Ver nota ao Livro III, de *Eneida*.

vorável), entre outros. A propósito, é por meio desse efeito ziguezague que as notas nos conduzem para vários assuntos adjacentes.

Outro movimento peculiar das notas pode ser indetificado, agora, no Livro I, da *Iliada*, no qual Odorico Mendes elabora uma interessante discussão sobre as correspondências lexicais, sobre as possíveis relações de sentido a serem atribuídas à devastadora ira de Aquiles. Seguindo, pois, a tradição de vários tradutores que se concentraram com afincio no vocábulo *ira*, tentando chamar atenção do leitor com toda força, como fizera o italiano Monti ao refletir sobre essa passagem inicial do poema.<sup>269</sup> Que tipo de ira, afinal, canta a deusa, a Musa?

[...] Ménin, por onde principia o poema, é a ira tenaz, ira não passageira, o nosso termo desacompanhado não o verte cabalmente. Rancor é ódio encoberto, que não vai bem com a franqueza de Aquiles. Cólera é ira súbita com amarelidão no rosto; não indica a permanência da paixão do herói. Ressentimento, além de poder ser oculto, não exprime a constante irritação. Despeito, que em certo modo se lhe aproxima, tendo contraído uma acepção mais usual, carece da energia do grego. Furor, ou fúria, por impetuoso não é durável. Rai-va é mais dos outros animais e pareceria dizer que estava como um cão danado. Sanha, segundo Fr. Francisco de S. Luís, é ira que se mostra nos gestos e nas contorções do rosto. Assim, posto que em dados casos qualquer desses vocábulos se possa aplicar a Aquiles, não o pode ser à paixão que nutriu longa-mente e às claras. Foi-me pois necessário ajuntar o adjetivo tenaz.<sup>270</sup>

---

<sup>269</sup> Questões que foram brevemente destacadas na minha dissertação de mestrado. Sobre as discussões de Monti, ver: MONTI, Vincenzo. Sobre a dificuldade de bem traduzir. In: Clássicos da Teoria da Tradução. Tradução Paulo Schiller. Vol. 3 - Antologia bilingue - Italiano/Português. Andréia Guerini e Maria Teresa Arrigoni, orgs. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2005.

<sup>270</sup> HOMERO. *Iliada*, 2008, p. 874, grifos do autor. Odorico optou pela junção do vocábulo *tenaz* como um suporte que contempla, segundo ele, o sentido da intensa força da ira de Aquiles. Por isso verteu a passagem inicial do poema da seguinte maneira:

Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles  
A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos,

Ademais, outras notas trazem à tona interpretações de alguns episódios das epopeias, bem como abordam a personalidade de alguns personagens, as visões contrastantes dos críticos, dos tradutores consultados. Descrições contraditórias, críticas sem fundamentos, falsa erudição, Odorico explora várias questões, destacando sempre a importância de se manter a "energia do original". Laranjas ou maçãs?<sup>271</sup> Soleira de mármore ou de pedra?<sup>272</sup> Cabelos louros ou castanhos?<sup>273</sup> Até que ponto essas escolhas interferem no texto e a exatidão das palavras são de interesse histórico, como diz Odorico Mendes? As reflexões nas notas de tradução, em *Odisseia*, por exemplo, vão das descrições contraditórias às despercebidas cenas de dissimulação de Telêmaco<sup>274</sup> e do "leve movi-

---

Verdes no Orco lançou mil fortes almas,  
Corpos de heróis a cães e abutres pasto:  
Lei foi de Jove, em rixa ao discordarem  
O de homens chefe e o Mirmidon divino.

<sup>271</sup> Ver o seguinte trecho da nota ao Livro II, de *Odisseia*, p. 85 : " 96-98 — *Fruta de vez* é a que, não bem madura, contudo já pode ser colhida: esta locução comum falta nos dicionários; e também falta o verbo melar, que significa escorrer a fruta o seu suco, e aos figos aplica-se frequentemente. — Alguns põem laranjas no pomar de Alcino; mas nada vejo no texto que os justifique: as palavras *méleai áglaokarpoi* querem dizer macieiras que dão boa fruta, e não laranjeiras. A exatidão é de interesse histórico".

<sup>272</sup> Ver discussões em nota ao Livro XVI, de *Odisseia*, p. 183, na seguinte passagem: " 33-65 — Diz Pindemonte ser de mármore a soleira da choupana de Eumeu; é sobeja riqueza para a casa de um porqueiro: Homero só diz que era de pedra. — A passagem vertida no meu verso 65 faz conjecturar que certos escravos em Ítaca tinham alguma cousa de seu, que nem tudo pertencia exclusivamente aos senhores; pois, a ser tudo dos senhores, Telêmaco não dissera que ia mandar a Eumeu com que sustentar o mendigo, para este não lhe ser pesado. Nas fazendas do Brasil, os senhores permitem aos escravos cultivar para si um pequeno terreno, ou também criar seus porcos e galinhas etc, e tais produtos são inteiramente dos escravos; para o que há um dia da semana em que eles trabalham no dito terreno, e se lhes dá o tempo necessário ao trato dos seus animais: os econômicos e ativos não raramente adquirem dinheiro e com ele conseguem a sua alforria. Parecia que havia quer que seja de semelhante, ao menos em alguns lugares da Grécia".

<sup>273</sup> Ver nota ao Livro XVI, de *Odisseia*, p. 183: "136 — Desta passagem vê-se que Ulisses era trigueiro e de barba negra: o adjetivo *melagchroîês* refere-se à tez; *kuaneai* refere-se à barba, que, se é negra e feita, azul parece. Em um dos livros antecedentes, se diz que Ulisses tinha os cabelos da cabeça louros, o que não é contradição, pois há muitos homens de barba negra e de coma alourada ou mesmo loura. Combinado porém tudo que vem neste poema, antes se deve pensar que Ulisses tinha os cabelos da cabeça da cor dos que dizemos castanhos."

<sup>274</sup> Sobre essa questão, segue a anotação ao Livro XVI, de *Odisseia*: "211 — Pensam, muitos que Ulisses diz que Telêmaco dissimule, ainda que seu pai seja arrastado pelos pés fora da sala; isto supõe que, para o enxotarem, o derribariam e o puxariam pelos pés; o natural porém, quando se quer fazer outrem sair de uma casa, é levá-lo a empurrões, ou a pontapés, se a violência é maior. Eu não me contentava com o sentido que se tem dado às palavras de Homero; e



mento de ciúme" de Ulisses não registrado por alguns tradutores<sup>275</sup>, incluindo outras digressões que descortinam uma pluralidade de histórias e assuntos.

Para além dessas questões mais relacionadas com o texto que ocupa o espaço principal da página, há outras. Vejamos a seguir como as notas despistam e escapam dos embates exclusivamente tradutológicos no momento em que Odorico faz um comentário sobre a vida pessoal do colega e tradutor brasileiro Caetano Lopes de Moura, envolvendo a figura de D. Pedro II. Em nota ao Livro VI da tradução de *Eneida*, diz ele:

Aprender por conhecer he corrente nos classicos: Constancio o dá por antiquado; o que não admira, porque no seu conceito uma boa porção dos vocabulos deve ser esquecida. Modernamente o meu amigo Dr. Lopes de Moura usou deste verbo na sua traducção das obras de Walter Scott. O nosso illustre compatriota he riquissimo na linguagem; mas, segundo m'õ tem dito muitas vezes, não poude corrigir os seus escritos, pela pressa com que trabalhava para acudir ás necessidades da vida. Hoje está elle mais folgado pela pensão que lhe dá do seu bolsinho o Snr. D. Pedro Segundo;

---

havendo em Pisa, na mesma casa que habitei, um estudante Grego instruído na sua língua tanto moderna como antiga, pedi-lhe que me traduzisse literalmente a passagem do poeta, sem declarar qual fosse a minha opinião: com prazer o ouvi traduzir que Telêmaco dissimulasse, ainda que Ulisses fosse levado a pontapé; e o moço acrescentou que parecia-lhe impossível outra interpretação. Ora, não obstante ser eu contrário aos que opinam que a pronúncia do grego moderno seja em tudo conforme à do antigo, estou convencido de que bem conhecer o moderno é grande vantagem para conhecer o antigo; sendo, como é certo, que as modificações e alterações são muito menos consideráveis que as dos idiomas de origem latina em confrontação com a língua mãe".

<sup>275</sup> Ver nota ao Livro XXIII, de *Odisseia*, p. 253, na seguinte passagem: "152 — Os intérpretes e tradutores não viram nesta passagem um rápido movimento de ciúme, que nela parece-me existir: Ulisses, à nova de que o leito fora mudado, leito cujo segredo só ele e Penélope conheciam, pasmou de que tal houvesse acontecido; isto, sendo combinado com a tristeza que lhe causou a nova, segundo se colhe do verso 135, e com o toque da mulher no 170, torna provável a minha observação. Na dúvida, contudo, não quis aclarar a passagem mais do que o fez o autor, nem tampouco seguir interpretação contrária, como o fez M. Giguet, traduzindo *Andrôn* por *quelque artisan*: ao menos deve conservar-se o termo *varões*, que favorece a minha opinião. Este leve movimento de ciúme, em um homem tão suspeito, seria interessante nesta cena."

mas infelizmente, quando a munificência imperial o allivia, a velhice o alcança, e não lhe permite mais um trabalho assíduo. Oxalá que este bello exemplo de generosidade fique aos vindouros, e que não herdemos dos nossos parentes Portuguezes, a par de louvaveis costumes e leis, o desprezo para com os escritores desvalidos da fortuna.<sup>276</sup>

A discussão disparada pelos verbos *aprender* e *conhecer* se cruza com a história de Lopes de Moura e com as estreitas relações que ele estabelecia com o imperador, com o fato de ter recebido auxílio financeiro, de ter sido remunerado pelo seu trabalho como tradutor. Mas os comentários expostos por Odorico Mendes não agradaram muito a Lopes de Moura, tendo em vista suas posteriores queixas proferidas a D. Pedro II.<sup>277</sup> De fato, como vimos, as notas podem surpreender o leitor com diferentes histórias, enveredando-se por caminhos bastante polêmicos, como nesse caso.

Odorico normalmente inicia suas notas com posicionamentos relacionados a questões de tradução, mas, em algumas delas, a integralidade das colocações é aparente, pois elas sinalizam uma espécie *patchwork*, vinculadas e ao mesmo tempo separadas do primeiro contexto que as estimularam. Ele dá destaque às notas, costurando textualmente diferentes espaços, vozes, níveis discursivos. As notas encobrem outras intenções e os discursos proferidos ultrapassam à esfera do trabalho do tradutor. Odorico nega a enfadonha linha reta e qualquer prescrição tradicional e funcional para as notas. Podemos pensar, com Derrida, que

---

<sup>276</sup> Ver *Virgílio brasileiro ou tradução do poeta latino*, 1858, p. 508.

<sup>277</sup> Lopes de Moura (1790 -1860) foi uma figura bastante expressiva no âmbito da tradução literária por ter realizado inúmeras traduções e por ter sido reconhecido profissionalmente pelo seu trabalho. Realmente ele ficou chateado com os comentários expressos nessa nota. O que se tem de conhecimento sobre isso é o fato de que ele chegou a enviar para D. Pedro II uma crítica à tradução de Odorico falando sobre a redução dos números de versos, a latinização dos nomes, entre outras questões que teriam lhe desagradado. O imperador achou a crítica um pouco exagerada. Entre outras coisas, Lopes de Moura também fez um comentário sobre essa exposição na nota, mencionando que teria emprestado a Odorico o livro *Virgílio Náutico*, que pertencia ao Visconde de Santarém. Visconde, por sua vez, também teria ficado aborrecido com as anotações de Odorico porque elas não referenciam o livro, tampouco mencionam os empréstimos de obras de seu acervo. Na minha dissertação de mestrado destaquei os bastidores dessa polêmica nota a partir da leitura do seguinte livro: VEIGA, Cláudio. *Um brasileiro soldado de Napoleão*. São Paulo: Ática, 1979. p. 508.

ele opera por desconstrução e remarca o seu texto pela diferença, pelas digressões.

As relações se tecem entre as diferentes funções em uma mesma nota, quando ela se inscreve, num mesmo contexto, com outro sentido. Então, se para Derrida a noção de tradução deveria ser substituída por transformação de uma língua para o outra, de um texto para o outro, já que as correspondências não são plenas, o caso das notas de Odorico se insinua como sendo ainda mais sintomático. Há uma evidente abertura para o "fora" da tradução, do tradutor, num "duplo gesto", onde o primeiro trabalho (do tradutor) é tomado e ao mesmo tempo excedido. Em algumas notas, ele relaciona um ao outro e os inverte. Há um jogo de forças e esse transbordamento das notas é o que marca a passagem para além do que se é esperado pelo leitor. Por isso, suas notas são práticas que suspendem por alguns momentos a tradução e criam outros territórios. Quando Odorico rompe, um ser heterogêneo aparece. As notas e ele surgem de outras formas.

Assim, como paradigma dos possíveis, um convite à passagem (por sua função meta) e a ultrapassagem (por sua função exegética), Odorico faz preceder seu texto traduzido de longas notas preliminares nas quais faz digressões, explica ou se explica. A arte de variantes e de escolhas, nas quais toma naturalmente parte, transforma os fragmentos em discursos de suas subjetividades e de suas pressuposições do contexto sociocultural no qual se insere. Da escritura emanam reflexões sobre a sua prática, sobre história e política concomitantemente. Nesse movimento de desconstrução, ele desarticula os limites do ato tradutório e borra as fronteiras entre sujeito e objeto. Se numa transposição que envolve diferentes sistemas linguísticos e culturais surgem tensões, ele, sem dúvida, ultrapassa a questão, arranjando outros efeitos e agenciando exterioridades através das inúmeras notas de tradução. Então, quando refletimos sobre o caráter heterogêneo do indivíduo e nos inquietamos com uma tradução (cujo espaço, para alguns, a priori, requer a invisibilidade do tradutor, um "não-lugar" para esse tipo de narrativa fragmentária do eu) vemos surgir representações de um sujeito que recorre às notas para contornar sua interioridade e exterioridade. Por isso, de imediato, vem à tona a importante indagação: qual é, de fato, o papel da nota, nesse caso?

Se a tarefa do tradutor ainda for entendida por uma anulação parcial da heterogeneidade de sua identidade, uma separação entre corpus e

corpo, vida e literatura; a heterogeneidade em seu estado latente, portanto, desconstrói essa premissa. Prova disso são as notas de Odorico Mendes. Assim, para observá-las nessa perspectiva é preciso necessariamente refletir sobre suas inserções nas redes de produção intelectual e percebê-las também como uma estética de dissolução de limites, de normas e formas.

Logo, não podemos considerar a nota um "elemento-fronteira" que alça um discurso paralelo, menos importante. Pelo contrário, é um lugar pragmático e estratégico de ação sobre o público leitor. E sobre essa questão podemos perceber como alguns críticos problematizam o papel da nota do tradutor no texto traduzido, considerando-a um texto periférico, explicativo, recurso (por vezes abobinável) que soluciona ou indica conflitos de tradução para auxiliar, exclusivamente, a compreensão do leitor pois, de fato, alguns tradutores procuram reduzir ao máximo o número das notas para facilitar a continuidade da leitura e preconizar o discurso da fluência dos textos. No entanto, outros tradutores propagam inúmeras notas que, "essencialmente discretas, são promovidas à categoria da própria substância do texto" e vão desvendando gradualmente a realização do processo de tradução, convergindo "para os movimentos da mão e da mente do tradutor (...) "<sup>278</sup>, como também observa Ana Cristina Cesar em seu profícuo debate sobre tradução exposto no ensaio *Escritos da Inglaterra*, no qual a autora analisa as notas de pé de página da tradução para o português do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield. Seus debates também se inclinam para esses "numerosinhos espalhados pelo texto", sobretudo para a fecundidade de seus escritos, diz ela.

Notadamente, como vem sendo discutido, há perspectivas em que as notas ganham força e são percebidas entendidas como um espaço autoral, um novo dispositivo para o escritor e sua criação. Por isso, é oportuno refletir sobre a literatura e a natureza dos acontecimentos, os desdobramentos do eu, a materialidade dos enunciados. As notas odoricianas se constituem como um espaço de arquivamento do eu, dos outros, da sociedade. Há nessas notas um andar deslizante, cambiante, uma tentativa de fuga da submissão ao texto-fonte, do sujeito uno, dos sistemas estanques. A singularidade das notas está justamente na sua capacidade de gerar tensão e produzir o efeito dos seus rastros.

---

<sup>278</sup> Ver em: CESAR, Ana Cristina. *Tradução e Crítica*. São Paulo: Editora Ática, 1999, p. 285-429.

## Lembranças de velhos

No âmbito dessas discussões que envolvem as singularidades do sujeito, procuraremos pensar no lado sensível da escrita de Odorico Mendes. Abaixo, veremos mais uma vez a nota de Odorico que foi elaborada para o Livro V tradução de *Odisseia*, referente à passagem em que Calipso, a ninfa do mar, liberta Ulisses para que ele prossiga a viagem em sua jangada. De modo semelhante Odorico Mendes também parte em rumo a uma viagem de pensamentos e dá vazão às subjetividades.

É notável que a descrição da jangada assim aqui como mais adiante, case inteiramente com o que vemos hoje em dia. As que andam nas costas de muitas províncias do Brasil têm o mesmo soalho de que fala Homero, com um banco alto onde os jangadeiros atam os cabos da vela. Este soalho ou tabulado é um como tombadilho, mas não comparável aos dos navios; e eu o chamara *jirau*, nome da língua geral dos indígenas usado para significar o objeto, se não temesse a pecha de querer acobolar a linguagem de Homero. Pobre tradutor do poeta, já me vi metido em uma jangada na costa do Ceará, a qual saía ao mar pela primeira vez e tinha uma vela descompassada; virou-se, e tive de perder entre as grossas vagas chapéu, sapatos e meias: foi este um dos grandes perigos em que me tenho achado. A ninfa Ino certamente não me acudiu nem me emprestou a cintura de salvação, como fez a Ulisses; mas outra jangada, maior e melhor, veio em socorro nosso, e levou-me de pés descalços a bordo do brigue português Aurora, que me transportou ao Maranhão. Os velhos gostam de memorar as suas aventuras.<sup>279</sup>

---

<sup>279</sup> Ver em: HOMERO, *Odisséia*, 2009, p.61. Notas ao Livro V (120-121) sobre a seguinte passagem:

[...] Dócil a ninfa, se dirige à praia

A nota sinaliza que algo acontece paralelamente ao advento do clássico ao português. Odorico Mendes formula representações de sua vida particular fixando-as através da escrita. Ele "traí" o lugar de surgimento da voz própria do tradutor e um conflito de ações aí se trama. A nota mostra que o "pobre tradutor" não quer se apagar atrás do autor, até porque o próprio processo de tradução coloca em movimento uma série dessas ações: o defrontar-se com as possibilidades e impossibilidades das línguas, com as diversas literaturas e culturas e ainda com a experiência vivida. A tradução é algo que força esse encontro com o outro e ao ver o outro há um deslocamento que proporciona ver-se também.

Ao ler essa nota Medina problematiza outra questão. Em se tratando de poesia a motivação para traduzir o sentido "é de ordem mais filosófica do que estética"<sup>280</sup>, por isso quando Odorico chama a barca de Ulisses de *jangada*, não teria ele atribuído um "ar nordestino ao mundo homérico", helenizando o significado de *jangada*?

A respeito disso, Medina acredita que:

[o] sentido ulisseico assumido pelo termo *jangada* pode continuar sendo ignorado pelos quadros da criação literária normal da língua portuguesa, pois esse sentido é a contribuição do Português à constituição de uma 'linguagem pura'. Depois, não é o

---

Onde Ulisses longânimo gastava  
A doce vida, os olhos nunca enxutos,  
Saudoso e enfasiado; pois com ela  
Por comprazer dormia constrangido, 115  
E gemebundo, o ponto contemplando,  
Passava o dia em litoral penedo.  
Rosto a rosto lhe fala a deusa augusta:  
"Cesse o pranto, infeliz, não te consumas;  
Parte, consinto. Abate a bronze troncos, 120  
De alto soalho ajeita ampla jangada,  
Em que o sombrio páramo atravesses:  
De pão te hei de prover e de água e vinho,  
De agasalhada roupa; auras favônias  
Te levarão seguro à terra cara, 125  
Se esta for dos Supremos a vontade (...)

<sup>280</sup> MEDINA, Antonio Rodrigues. *Odorico Mendes: tradução da épica de Virgílio e Homero*, 1980, p. 121.

termo jangada que isoladamente passa a conter esse sentido helênico, mas sua inclusão num tipo de decassílabo cuja velocidade tenta imitar a impressão da ligeireza narrativa de Homero<sup>281</sup>.

Ou seja, Odorico tem uma percepção estética que vai além na procura de sentidos. Ele supõe, na inclusão da expressão adaptada, outro movimento latente. Quanto a isso o próprio Odorico Mendes acreditava que ofício do tradutor "não é seguir as palavras servilmente, mas representar na sua língua a mente e o modo sentir seu autor"<sup>282</sup>, como já destacado anteriormente. E esse trabalho de recriação textual de Odorico também pode ser visto nas intenções claramente anunciadas no projeto da *Eneida Brasileira* ou *Tradução poética da epopeia de Publio Virgílio Maro* (1854), cujo título encaminha o leitor para essa reflexão e se confirma em seu prefácio: "Não possuindo o engenho indispensável para empreender uma obra original ao menos de segunda ordem, persuadido porém de que o estudo da língua e a frequente lição da poesia me habilitavam para verter em português a epopeia mais do meu gosto".<sup>283</sup>

Não seria diferente em sua tradução da *Odisseia*. Odorico, leitor atento de Homero, ao traduzir e se debater com o texto épico deixa rastros de seus percursos e também imprime na nota o texto de sua subjetividade e de suas pressuposições do contexto sociocultural no qual ele evolui. Assim, também expõe o desejo de escrever suas memórias através das notas. Suas lembranças são salvas pela escrita para não se dissiparem no esquecimento. É por isso que "os velhos gostam de memorar as suas aventuras". E não somente eles. Afinal, como bem lembra o narrador do romance de Vila-Matas, "todos desejamos resgatar por in-

---

<sup>281</sup> Ibid., p. 122.

<sup>282</sup> Ver MENDES, Manuel Odorico. *Traduções de Voltaire*. Edição comemorativa do bicentário de Odorico Mendes, com introdução e notas de Sebastião Moreira Duarte. São Luis: Edições AML, 1999, p. 195.

<sup>283</sup> [...] annos ha, com a Eneida me tenho occupado. Por contente me dou se obtenho um lugar ao pé de Annibal Caro, Pope, Monti, Francisco Manuel, e de outros bons traductores poetas; e, a ser-me isto vedado, consólo-me com o prazer bebido nas ficções de Virgilio; cujos versos, á medida que os ia passando, me transportavam ao tempo em que, aprendendo o latim sob o meu saudoso amigo Fr. Ignacio Caetano de Vilhena Ribeiro, vivi na patria com os condiscipulos, sem cuidados nem dissabores. Este prazer, em verdade, foi o que me sustentou em tam ardua e longa tarefa, ainda mais que o desejo de louvores; os quaes todavia agradam ao nosso amor proprio, e folgarei de os merecer." Ver VIRGÍLIO. *Eneida Brasileira* ou tradução poetica da epopéa, de Publio Virgilio Maro, 1854.

termédio da memória cada fragmento da vida que subitamente nos volta, por mais indigno, por mais doloroso que seja. E a única maneira de fazê-lo é fixá-lo como escrita”.<sup>284</sup> Muito embora, sem dúvida, esse resgate se torne impossível, já que a lembrança, não importa qual seja, é sempre um recuperar que se apresenta em forma de ruínas, que se desloca e se desfaz. Mais do que lembrar, a memória fala de esquecimento.

Nos escritos de Odorico os fatos se fundem com sonhos e lembranças. De suas notas emergem novas personagens, inclusive históricas, que imediatamente passam a ocupar funções que unem os universos referenciais e os novos cenários criados pelo comentador. O alegórico criado por Odorico atua como um espaço liminar para se trabalhar as conexões políticas, históricas e literárias e que envolvem a cultura popular. Ele fala de alteridade como pressuposto fundamental de sua interação e interdependência. A assimilação indireta dos textos gregos age em favor do estabelecimento de elos com as culturas locais. Afinal, "o homem que se revela nas obras dos gregos é o "homem político" e a "superior força do espírito grego depende de seu profundo enraizamento na vida comunitária", como diz Jaeger<sup>285</sup>. Sem dúvida, Odorico é resultante de um outro, de uma rede de relações. Não se trata, pois, de um sujeito uno, mas sim relacional, um ser plural.

Como visto no fragmento da nota exposta acima, aproximar o jangadeiro do navegador corresponderia, de certa forma, romper com estratificações que instauram as hierarquias, centro e margem. Ao dizê-lo, incita novas acomodações, significações. Então, sujeito e escritura se entrelaçam, e os jogos de trocas que ligam sua vida à sua recriação legitimam os seus entendimentos sobre o papel crucial de seus escritos, como criação e crítica, que se estendem à esfera político-social. Notamos, então, que as várias formas de escrever sobre a vida denotam o engajamento desse intelectual/literato envolvido com as “necessidades” da sociedade. Essas escritas reconstituem as imagens construídas desse sujeito plural. As notas desfazem a unidade do texto e alertam sobre o impensado na tradução, como configuração de um espaço tomado pelas inquietações do tradutor. Os discursos dão lugar ao exercício de pensamentos e recolocam o sujeito no espaço de suas subjetivações. Sua pro-

---

<sup>284</sup> VILA- MATAS. *Bartleby e companhia*, 2004, p.34.

<sup>285</sup> Ver em: JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução Arthur M. Parreira; adaptação do texto para edição brasileira Mônica Stahel M. da Silva; revisão do texto grego Gilson Cesar Cardoso Souza. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 16.



dução estética alça ao mesmo patamar as experiências pessoais e a ficcionais.

Portanto, é oportuno pensar como as reflexões críticas odoricianas atuam nas fricções, no entre-lugar, sem separar realidade e ficção. Ele contesta a autoridade do “posto” e remete justamente ao espaço “entre”, ou seja, somente no espaço “entre” (nesse lugar não divisível que recusa um centro determinante como diz Derrida) é que se criam novas perspectivas, nesse caso, para além da tradução. As notas, ao dissimularem uma possível estrutura pré-concebida, dialogam simultaneamente com várias instâncias do pensamento. Através delas, conseguimos ver que o tradutor é, antes de tudo, um leitor, um espectador da vida. E isso fica ainda mais evidente nos escritos de Odorico Mendes. As digressões que emergem através da circulação da sua escrita produzem fraturas, desincorporação. As notas exercem um papel estratégico no processo de subjetivação do sujeito que, frente à realidade social, reflete sua postura como indivíduo e sua relação com o mundo. Ao transformar a tradução num canal que reaviva suas memórias e deleites ele, incessantemente, busca recuperar fatos de sua vida, fixando-os através da escrita.

Assim, percebemos que a fronteira que separa tradução e comentário é fluida, instável, e o comentário está sempre na tangente do texto. A nota de tradução não se limita a seu modo operatório de restituição de sentido<sup>286</sup>. O estatuto vacila entre o texto fonte e o texto traduzido, entre a poesia e a nota, e sobre a natureza indecisa e inquieta dessas operações. As notas dão a ver outras coisas além delas mesmas, elas detonam e denotam ao mesmo tempo. As negociações incessantes que impõe a nota aos tradutores refletem em miniatura, e de maneira oblíqua, as negociações com a obra em toda prática tradutória. As notas desfazem a aparente unidade do texto, e se fazendo, alertam para um movimento inusual que se metamorfoseia quando Odorico Mendes reclama para si um novo espaço, exibindo fissuras que instalam outras cenas e outros sujeitos além do tradutor, como num jogo marcado pela ideia de presença/ausência de seus múltiplos traços. Assim, sem se ater aos limites da

---

<sup>286</sup> Ao longo do tempo a questão da (in)visibilidade do tradutor foi e ainda é muito discutida entre os teóricos. Para Lawrence Venutti, por exemplo, uma tradução “bem-sucedida” requer o apagamento do tradutor e maior visibilidade do autor. Um posicionamento que, de certa forma, não concederia autonomia à nota enquanto deriva, um espaço para digressões, para a visibilidade que vai além do tradutor em suas múltiplas leituras e interações, como no caso de Odorico Mendes Cf. VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. Londres e Nova York: Routledge, 1995.

tradução poética ele insistirá nas digressões, abarcando temáticas diversas. Várias imagens saltam instantaneamente das cenas compostas por Virgílio e Homero.

## Dos contágios

As notas guardam várias imagens, uma profusão de pensamentos sobre diversas questões que procuram capturar o passado histórico e incitam o momento presente de Odorico Mendes. Assim, ele convida o leitor para os seus extravios, fazendo um recorte dos tempos e dos espaços históricos e culturais para transgredir a prática da tradução, restabelecer e compartilhar debates, dando visibilidade ao seu ato inventivo e político.

Na extensa nota à tradução da *Eneida*, exposta abaixo, veremos como Odorico Mendes desloca seu comentário para ocupar mais uma vez o terreno da política, partilhando outros espaços de reflexão. Ele se apropria das construções poéticas do Livro VI, cujas passagens dizem respeito aos caminhos percorridos por Eneas até a chegada à Itália, sua decisão ao mundo dos mortos e o encontro com seu pai Anquises. Eneas ouve suas proféticas explicações sobre os diversos estados e lugares das almas depois da morte, além dos desafios de importantes personagens que fundarão uma nova Tróia, novos começos que formarão a história romana. “Eia, a glória que os Dárdanos<sup>287</sup> espera/Do ítaló tronco os descendentes nossos/ Que a fama ilustrarão dos seus maiores/ Hei de explicar-te, e aprenderás teus fados [...]”. Diante da fala de Anquises, sem que seja possível evitá-la, Odorico Mendes se lança ao desvio, tecendo comentários sobre vários processos históricos contemporâneos ou não a ele, bem como sobre o papel da literatura nessas construções.

Comentar esta fala de Anquises equivale a escrever uma quase história; trabalho de que não sou

---

<sup>287</sup> Na mitologia grega o filho de Zeus e Electra foi considerado o fundador de Dardânia, uma região histórica que abrangia os atuais territórios do sul da Sérvia, o norte da República da Macedônia e o nordeste da Albânia.

capaz, e que aliás se acha espalhado pelos comentadores e críticos de maior nomeada. Esta minha nota é só para refutar uma de Delille, sempre infeliz quando cita a Camões. “O quadro da futura grandeza de Roma, diz ele, e esta revista de toda a posteridade de Enéias, são uma criação sublime do poeta latino. O Tasso, Camões, Milton e Voltaire, imitaram a Virgílio. Mas, na *Jerusalém libertada*<sup>288</sup>, os destinos da casa d’Est, que são preditos a Reinaldo, não têm historicamente assaz importância para autorizar o emprego do maravilhoso; e o mesmo se pode asseverar da glória de Portugal encerrada em pequeníssimo quadro, e cujo esplendor foi de pouca duração....De todos os imitadores do poeta latino, Voltaire foi sem dúvida o mais feliz; tendo a vantagem de pintar a época mais memorável do espírito humano, e seu estilo tem muitas vezes todo o brilho da corte de Luiz XIV.” Ferido por estes palavrões, um Francês, Mr. Villenave<sup>289</sup>, assim o impugna: “O século de Luiz XIV foi sem dúvida uma época memorável, mas não a *mais memorável do espírito humano*. E o que é um estilo que tem todo o brilho da corte de um rei?” Toca-me agora confutar a idéia de que Tasso não se devia servir do *maravilhoso* a respeito da casa d’Est. Cada um busca celebrar as suas cousas; pequenas aos estrangeiros, são grandes aos nacionais: o italiano Tasso não devia omitir um príncipe e uma casa real de Itália para cantar, por exemplo, a de França. Delille, não contente de afrancesar a antiguidade, na sua paráfrase da Eneida, folgara de que o Tasso estrangeirasse a *Jerusalém*, ou pusesse de parte um meio bem cabido na sua epopéia, em comparação da qual a *Henriada*<sup>290</sup>, cumpre confessar, não tem sobejo valor. Se todavia a pequenez da casa d’Est escusa um tanto o mau juízo do crítico, a apreciação dos

---

<sup>288</sup> Poema épico do poeta italiano Torquato Tasso (1544 -1595), publicado pela primeira vez em 1581.

<sup>289</sup> Provavelmente refere-se ao intelectual francês Mathieu-Guillaume-Thérèse Villenave (1762-1846).

<sup>290</sup> Poema épico escrito por Voltaire em 1723.



A composição poética sobre a passagem que envolve Eneas e a exaltação das grandezas de Roma faz reaparecer protagonistas de outras tantas turbulentas lutas políticas e territoriais ao longo da história, passando pelo expansionismo português, pelas necessidades de uma reorganização política e econômica, pelas investidas progressistas. A crítica de Odorico Mendes dirigida ao poeta e tradutor francês do século XVIII, Jacques Delille (1738-1813), acentua a discussão sobre os feitos portugueses celebrados por Camões e as realizações do Estado absolutistas franceses acontecidas um século depois no reinado de Luís XIV. Odorico, diante dos conflitantes processos sociais de seu tempo, procura insuflar um debate sobre essas forças políticas e ideológicas que influenciaram a constituição de várias nações, as transformações sociais, os complexos princípios reformistas imbricados. Os diversos acontecimentos sinalizados fazem com que a nota, em seus desvios, simule como a própria ficção, criando várias impressões.

Sendo assim, o que se esboça na nota é uma tentativa de diálogo com as circunstâncias históricas nacionais que tomaram corpo no decorrer da Idade Moderna. E essas discussões, como ele próprio observa, envolvem as intrigantes tramas e interesses de nações como França e

---

Que nelas durem por teor pasmoso.	760
Em tratos pois seus erros pagam todas:	
Qual pende aos ventos; qual da culpa as nódoas	
Lava em golfo espaçoso, ou dile ao fogo.	
Cada um sofre em seus manes: poucos temos	
Ao depois do amplo Elísio as doces veigas;	765
Té que, perfeito o giro, a mão do tempo	
Gasta o impresso labéu, depura a flama,	
O senso etéreo e simples aura afina.	
Voltos mil anos, as convoca em turmas	
Ao rio um deus; por que elas, do passado	770
Esquecidas, rever a esfera queiram,	
E entrar de novo nas prisões corpóreas.”	
Cessa Anquises; a Enéias e a Sibila	
Traz ao mais basto da ruidosa turba;	
Um combro toma; donde a extensa fila	775
Divise dos que vêm, e a todos possa	
Os traços discernir. Então prossegue:	
“Eia, a glória que os Dárdanos espera,	
Do ítalo tronco os descendentes nossos	
Que a fama ilustrarão dos seus maiores,	780
Hei de explicar-te, e aprenderás teus fados. [...] (Ibid., p.236)	

Portugal. Então, o que está em jogo é a afirmação de um nacionalismo português ou luso brasileiro. Na verdade, ele proclama uma ideologia nacional em relação a qual toma partido, um entusiasmo de nacionalidade que teve início nos tempos modernos e que ele faz questão de polemizar e anotar.

E isso fica ainda mais evidente nos percursos seguintes de seus pensamentos quando ele continua a digressão dizendo:

[...] Perdão, se ainda continuo e me extravio. Tenho ouvido já, quase sempre a descendentes de outros europeus, que nós seríamos felicíssimos, se tivéssemos sido colonos do outra nação. Antes de tudo este nós é um disparate: se o Brasil fosse diversamente colonizado, não seríamos nós os seus habitantes; e devemos aos compatriotas sobejo amor para querermos que eles sejam outros, e não eles mesmos. Portugal produziu um império de nove milhões de habitantes; digam-me qual é o que proporcionalmente fez tanto? Apesar das injustiças que dos maus governos sofríamos, apesar de mesquinhos ciúmes da metrópole, nossos pais nos transmitiram: 1º a religião mais civilizadora; 2º franqueza e hospitalidade à nossa custa, não de palavras e cortesias; 3º uma legislação civil melhor que a de nações muito mais presunçosas; 4º uma língua sonora a mais opulenta, senão para as cousas da indústria moderníssima, para a história, para a navegação, para a poesia, com todos os matices, variedade e graça. Qual é a colônia francesa emancipada? Qual é a holandesa? Tiradas as de Espanha, mais as de Inglaterra, que produziu a soberba e livre república norte-americana, as restantes estão ainda debaixo da tutela. Nós já vamos forçando o orgulho a nos ter em consideração, e mais seremos se desprezarmos os medos de conquista no nosso território, e opusermos energias a vãs ameaças.<sup>292</sup>

---

<sup>292</sup> Ver MENDES, Manuel Odorico. *Virgílio brasileiro ou tradução do poeta latino*, 1858, p. 496.

Odorico Mendes se desvia no labirinto da prática tradutória. Ele lamenta a tensão gerada pela interrupção, mas esse lamento também serve para justificar o gesto digressivo, o diálogo com o leitor, impulsionando um (des)encontro com outros cenários, debates, com outras memórias. Nesses caminhos que se abrem, Odorico procura partilhar discussões sobre questões culturais e as relações que envolvem a colonização, a religião “civilizadora”, a melhor legislação civil e uma língua enriquecedora. Desse modo, é notável que através de sua expressão ele acata posições e realidades cristalizadas e diante das quais parece propagar o caráter do monólito enraizado, tal qual a força do colonialismo, principalmente em relação ao catolicismo. Ele penetra nas questões da língua, enquanto expressão co-substancial do ser humano.

Tais incursões refletem um pensamento difuso, com fases conservadora e progressista, quando lança um olhar deslocado, crítico e reflexivo sobre questões interculturais e internacionais. Odorico recria novos espaços diegéticos, tendo como plano de fundo os clássicos, pois, sendo modelos da cultura greco-romana, constituem cena de atividade pública e lugar de exibição desses discursos, cujas temáticas envolvem civismo, patriotismo e ideais de independência. Nesta via, compartilha seus pensamentos para propor um novo estado de coisas. Por essa razão entram em confluência estética e política. Seus inabituais movimentos levantam questionamentos sobre como os conflitos apresentados atravessam a literatura.

Portanto, as digressões atuam como exercício de escrita, como introspecção de experiências vividas, num momento em que se visava a renovação das instituições, das tradições filosóficas, sociais, políticas e religiosas, influenciando o engajamento de intelectuais, os ideais que repercutiram no Brasil, sobretudo durante o período das atuações políticas e literárias de Odorico Mendes. Surge a necessidade da afirmação de um indivíduo atuante, pois geralmente ocorre uma perda de referência num momento de grandes mudanças e revoluções que desperta nos indivíduos, sobretudo nos intelectuais, o desejo de se situar na realidade com conhecimento de causa. Tal qual aqueles momentos de tensão em que o sujeito se coloca em questão, como também é possível ver nos propósitos de Basílio da Gama e José de Alencar, entre outros escritores brasileiros que buscaram legitimar um projeto literário que visava defender os ideais nacionalistas, ênfase dada à tão almejada autonomia do país.

## No centro, as tiranias

O instável e controverso ideal de nação, de formação política e social entrará mais uma vez em cena através das críticas de Odorico Mendes à escravidão. Suas digressões também se inclinam ao movimento abolicionista de seu tempo, às posturas tirânicas em suas tentativas de manter o poder, ameaçar as liberdades. As condições de vida dos escravos então passam a ocupar um lugar em seus debates. A arbitrariedade da sociedade escravagista do século XIX, a sentença judicial que pune e açoita os escravos em praças públicas já teriam encontrado uma sensível e indignante voz em um soneto composto por Odorico Mendes, aos trezes anos de idade: "(...) Homens, não vos assiste a menor pena/Dos sentidos seus ais, a'angústia sua?/Rides, perversos, dessa horrível cena! (...)"<sup>293</sup>.

Em suas notas às traduções lhe interessa retomar as imagens desse polêmico debate. Assim, diante da passagem em que Eneas sepulta com todo zelo e apreço sua ama Caieta no episódio do Livro VII da *Eneida*, Odorico Mendes novamente problematiza essa prática social de dominação, o papel da mulher escrava no núcleo de uma família patriarcal, tecendo os seguintes comentários:

Começa o poeta pela morte e exequias da ama de Enéas, cujo nome ficou á cidade e promontorio de Caieta, hoje Gaeta; e assim nos recommenda o amor e o respeito que nos cumpre consagrar as mulheres que nutrem a nossa infancia com o sangue de seus peitos, ainda que não sejam as que nos geraram. O sensível coração de Virgilio se rezoziava de as fazer lembradas, como se vê no livro IV com as de Sicheu e de Dido; como tambem no V com Pyrgo, ama que fôra de muitos filhos de Priamo. Nisto deviam reflectir aquelles senhores que, depois de darem a seus filhos por amas as su-

---

<sup>293</sup> Apud LEAL, Antonio Henrique. *Pantheon maranhense*, 1987.p.12.





ticipou ativamente dos complexos debates jurídicos e políticos sobre a realidade escravista brasileira e do projeto de elaboração do Código Civil do Império<sup>295</sup>. Odorico faz questão de dizer que suas notas são dispositivos privilegiados para intermediar importantes debates, para se pensar a história do país, ou parte importante dela.

Por isso suas inscrições nas notas insistem em apontar para um longo (des)caminho a ser trilhado rumo à abolição, à liberdade. O que indica mais uma de suas tentativas de ação política, de luta contra alguns poderes vigentes. A discussão levantada por Odorico Mendes, de certa forma, também desconstrói a "antiga" premissa de sua própria tradição liberal-nacional de que na história e na política existe um protagonismo de uma única figura, dos grandes atos, como se os processos não envolvessem o trabalho de sujeitos que tem menor visibilidade, como se várias outras condições e decisões não contribuíssem para desencadear um contexto de vulnerabilidades. De fato, as questões apresentadas sobre a escravidão naquele período são bastante complexas, há todo um contexto social, político e jurídico a se considerar em âmbito nacional e internacional e que ainda hoje reverberam seus ecos.

Voltando à nota de Odorico Mendes, fica evidente o quanto o foco oscila no entorno do debate sobre escravidão. Outras tensões ficam expostas, da poesia emanam vários apontamentos que prescindem dos problemas do homem e da sociedade. Assim, ele se apropria da nota para manifestar suas críticas, como se estivesse dialogando com seus leitores, argumentando no jornal *Argos da lei*, quando com frequência anunciava um "alerta aos brasileiros"<sup>296</sup>. Exposições que corroboram com a constatação de que Odorico Mendes é fruto de um tenso ambiente político-social, ostensivamente patriótico, que ressoa através dos seus veementes debates sobre reformas na administração pública, Constituição, liberdade de imprensa, legislação, Abolicionismo, nos ataques contra o monopólio econômico, as injustiças, entre tantas outras discussões que estavam sob influência das relações antagônicas - trabalho escla-

---

<sup>295</sup> Caetano Alberto Soares foi sacerdote católico e jurista, membro da comissão que analisou o esboço do Código Civil brasileiro. Ver: PENA, Eduardo Spiller. *Ser advogado no Brasil: uniformização e disciplina no discurso jurídico de formação*. Tuiuti (UTPR), Curitiba-PR, v. 23, p. 55-68, 2001. Disponível em: <<http://www.utp.br/.../art%2004%20ser%20advogado%20no%20brasil.pdf>>.

<sup>296</sup> Ver JORGE, Sebastião Barros. *Política movida à paixão: o jornalismo polêmico de Odorico Mendes*, 2000.

vo/trabalho livre, corte/província, campo/cidade, entre outras -, que marcaram o século XIX brasileiro. Logo, nesse movimento pelo ideal da democracia, guiado pelos princípios constitucionais do Estado, pela "soberania" do povo, Odorico sinaliza em suas notas um eminente propósito de ação política e pedagógica via tradução dos clássicos.

Sem dúvida, em sua escrita há uma calorosa atuação desses embates. Suas notas rompem com a temporalidade, tornando-se, portanto, um local onde sua fala pode perdurar, multiplicar-se. Vejamos mais uma vez o vigoroso papel da nota, pois nela deliberadamente transitam informações, influências, convicções e contradições. É dessa maneira que Odorico Mendes exprime suas concepções sobre a potência crítica da linguagem poética, bem como sobre o papel social do escritor no tratamento do texto literário como componente indutor de modificações na percepção de um sensível comum. Seus propósitos não estão ocultos. Posiciona-se como crítico, justificando suas opções, suas filiações, suas preocupações com as questões sociais, evidenciando que as vias da subjetivação política também emergem da desincorporação literária.

Raça, classe, desigualdade, escravidão, seriam os brasileiros (seus leitores) tão apáticos a esses debates e tão pretensiosos em suas relações com o outro? As imagens dessas relações de poder, das formas opressoras de organização social, não cessam em Odorico Mendes e são atravessadas por múltiplos questionamentos como os que vêm à tona a partir de outra nota ao Livro VII, da *Eneida*, que segue abaixo.

Aqui louva-se Clauso, outro chefe contra Enéas, de quem se diz proceder a família Claudia, poderosíssima em Roma, aparentada com Livia mulher de Augusto, e da qual nasceram muitos homens célebres em mal e em bem. Observe-se a arte com que Virgílio mistura as famílias mais consideráveis, mostrando que descendiam tanto dos Troianos como dos Latinos, e que o povo romano estava por tal modo confundido, que em separado não existia raça vencida, nem raça vencedora. Isto he já um preparativo para a transacção proposta por Juno e acceptada por Jupiter no livro XII, isto he que se casasse embora Enéas com Lavinia, mas

que o Lacio e os Latinos não perdessem o seu nome; que Roma herdasse conjuntamente as honras do sangue teucro e do italiano. As origens das diferentes casas, de que se trata não só no V, mas neste e em alguns outros livros, deviam agradar muito na côrte de Augusto; e os criticos modernos, que a ellas tem pouco respeito, não se collocam naquella epoca para poderem melhor apreciar esta parte da Eneida. O têr-se considerado a nação romana como homogenea, postoque fôsse composta variadamente, era da mais razoavel política; política bem diversa da de muitos nobres francezes, que se jactam de provir dos conquistadores do seu paiz, que se crêm de outra massa que a do povo; e até alguns tem tido o descoco de escrever que as classes menos ricas ou as mais pobres, sendo a raça dos escravos das Gallias, tem obrigação de trabalhar para elles! Ora, os nossos fidalgos do Brazil, que se vam augmentando prodigiosamente, virão algum dia a affectar semelhantes pretensões?<sup>297</sup>

Vimos então que o elo que se estabelece entre os assuntos políticos e a literatura é forte e a nota anula possíveis fronteiras, até mesmo porque desde sempre e em diferentes circunstâncias as produções estéticas se ocupam da política. O que, sem dúvida, se intensificou durante o século XIX, período marcado pelas contundentes revoluções intelectuais e estéticas, como é possível ver no projeto iluminista luso-brasileiro que

---

<sup>297</sup> VIRGÍLIO, *Eneida Brasileira*, 1854. (706-722. 711-727).

Abaixo seguem os versos aos quais a nota acima se refere:

Sangue antigo sabino, eis Clauso, donde  
A tribu claudia propagou no Lacio,  
Dêsqe em parte aos Sabinos se deu Roma;  
Valendo um batalhão, commanda immensos:  
Quirites priscos, de Amiterno as hostes,       715  
As de Ereto e olivífera Motusca;  
Dos rosaes do Velino e os de Nomento,  
Dos penhascosos Tetrica e Severo,  
De Forulo e Casperia; os que do Himella,  
Tibre e Fabaris, bebem; quantos manda       720  
Horta, o latino termo e Nursia fria;  
E os que o Allia entrelava, infausto nome!

visava a autonomia do país nesta fase de um "nacionalismo crônico e às vezes agudo"<sup>298</sup>, como diz Bosi. Contexto que Odorico se insere e compartilha, sobretudo, com o atuante *grupo maranhense* de escritores formado por João Francisco de Lisboa, Sotero de Reis e Gonçalves Dias, entre outros<sup>299</sup>.

Em suas digressões, Odorico insiste em se enveredar pelo mesmo debate em outro momento, como podemos ver em sua nota ao Livro XV, na tradução da *Odisseia*, referente à passagem em que os marinheiros feácios resolvem ajudar Ulisses a voltar para casa. Já em Ítaca, Ulisses usa um disfarce de mendigo para chegar até a casa do pastor de porcos Eumeu, um de seus antigos escravos. Sobre a tradução desse episódio ele anota que:

A palavra *corja* é baixa, como o é *omilos* do grego; mas está posta na boca de um porqueiro. Por esta ocasião, direi que admiro a maneira por que Homero, neste livro e no antecedente, exalta o pobre Eumeu, descrevendo as suas nobilíssimas qualidades. Os principalmente da escola do século de

---

<sup>298</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p.154.

<sup>299</sup> Sobre o grupo maranhense, ver também: BRANDÃO, Jacinto José Lins Brandão. *Presença maranhense na literatura nacional*. UFMA/SIOGE, São Luís, 1970. No contexto dessas discussões é importante recuperar o emblemático ensaio biográfico *Pantheon maranhense*, elaborado Leal, em 1873, que se encarregou de registrar suas representações sobre alguns escritores brasileiros como Odorico Mendes, Visconde de Alcântara (José Inácio da Cunha), Sotero de Reis, José Cândido de Moraes e Silva, Senador Antônio Pedro da Costa Ferreira. A mesma linha seguiu Lisboa, anteriormente, em 1865, ao elaborar seus "Documentos Maranhenses", textos que incluem a biografia de Padre Antônio Vieira e Odorico Mendes, escritos sobre folhetins da época e um discurso sobre a Anistia e a Questão do Prata. Ensaios que objetivam solidificar a importância desses intelectuais, de certa forma, como um monumento a ser erguido "à glória das notáveis figuras". Aliás, o grupo maranhense foi cunhado por José Veríssimo, em 1916, com o famoso epíteto territorial de "Atenas Brasileira", relacionado à seguinte menção do autor: "A idéia feliz da associação destes nomes na justa homenagem que ao máximo de seus filhos prestava a sua terra natal, comemora a coexistência simultânea nesse mesmo torrão brasileiro de um grupo de intelectuais, como ora dizemos, que por mal dela e nosso jamais se repetiria. Consola-se o Maranhão, também à Atenas, que lhe deram por antonomástica nunca mais voltar ao tempo de Péricles". Ver em: VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908. Introdução de Heron de Alencar. 4a. ed. Editora Universidade de Brasília, Brasília, 1963, p.185. Os demais ensaios acima citados ver em: LEAL, Antonio Henrique. *Pantheon maranhense*, 1987; LISBOA, João Francisco. *Obras de João Francisco Lisboa*, 1991.

Luis XIV, v. g. Laharpe<sup>300</sup>, que todavia não era um grande fidalgo, não admitiam um humilde figurando nos dramas sérios ou nas tragédias: nestas, lhes eram precisos reis, imperadores, sumosacerdotes, generais, duques (os marqueses por má sorte foram degradados para as comédias), condes, barões ou pelo menos cavalheiros e ainda os capitães da guarda real. Assim, Laharpe, louvando no *Pai de Família* de Diderot<sup>301</sup> o caráter cômico do marechal, diz positivamente que não lhe agradam tragédias caseiras, consagrando a regra arbitrária de Aristóteles; como se o sublime e o patético só pudessem vir das elevadas condições sociais, como se todas as dores humanas não comovessem os corações. O dramático de Inglaterra, os nossos bons contemporâneos, razoavelmente se desataram de tais preceitos; muitos porém cuidam que todos os antigos eram desta errônea opinião: basta lermos Homero para nos capacitarmos do contrário. O sublime vem da alma, as virtudes e os generosos conceitos são de todas as classes; e até parece que, se uma família por causa do *lustre do sangue* não se retempera no popular, acaba às vezes por ficar estúpida e insensível, e por consequência, incapaz de grandes pensamentos. Eu conheço uma onde, casando sempre entre si os parentes, abundam mentecaptos; conheço outra, que, pela mesma razão, tem tomado um tipo e figura particular, e está bem longe de poder servir de modelo a pintores e escultores. Perdoem-me a digressão.<sup>302</sup>

<sup>300</sup> Poeta francês Jean François de La Harpe (1739-1803).

<sup>301</sup> Drama escrito por Denis Diderot em 1758.

<sup>302</sup> Ver em: HOMERO, *Odisséia*, 2009, p. 172. Nota ao Livro XV (246) sobre a seguinte passagem:

E o porqueiro indignado: “Enloqueceste?  
 Projeto infausto! Se perder-te anseias,                   245  
 Busca essa corja desdenhante e ingrata,  
 Cuja violência o férreo céu penetra.  
 Não como tu, sim bem trajados moços,  
 Louções de unguida coma, lhes ministram  
 Vinho e manjares na profusa mesa.                   250  
 Fica, a mim nem aos sócios enfástias;  
 Venha Telêmaco, e terás vestidos

Mais uma vez Odorico pede perdão pela digressão, justamente porque que sabe que se distanciou, que foi muito mais além no confronto disparado pela palavra *corja*. As digressões atravessam os episódios, a vida das personagens e se entrelaçam a outros tempos e espaços. É a condição reflexiva da ficção em seu "tênue desligamento e deslocamento"<sup>303</sup>, para lembrar Barthes, que permite a Odorico Mendes despende nesse movimento uma energia (re)ativa, insistindo na problemática da escravidão no Brasil de sua época, no cenário que empregou o sistema escravista dominante, gerando posicionamentos controversos, ecoando vozes e silêncios, contestações e omissões. E a reflexão crítica sobre as formações sociais também se dá através dos gêneros literários, quando Odorico explora os valores gradativos de um processo de hierarquização e tenta anulá-los contestando a arbitrariedade dos pressupostos constituídos através da tradição do pensamento aristotélico sobre as categorias estéticas, especificamente sobre os gêneros literários (distinção entre tragédia, comédia, epopeia, etc.). Odorico chama atenção para o caráter normativo dos preceitos da *Poética* de Aristóteles travestidos em formas e valores literários que entre os séculos XVIII e XIX, sobretudo com o Romantismo, entraram em declínio e foram subvertidos. O fixo e imutável que, de certa maneira, também corresponderia a uma hierarquização social, dão lugar às possibilidades de fusão e transformação. É possível pensar o mundo, o ser, estáveis e ordenados? Por que manter classificações e separações, fronteiras entre as produções literárias?

Em seus acúmulos de pensamentos e de intervenções alternadas, ele ainda acrescenta em nota ao mesmo Livro XV de *Odisseia* que:

Os tradutores, em geral de países onde felizmente não há escravos, conceberam mal esta passagem: Homero não diz que eles comessem à mesa da senhora, sim em presença da senhora; se comiam na mesma sala, era em mesa separada. No Maranhão, quando se jantava sem hóspedes, os crioulinhos (os meninos escravos nascidos em casa) estavam de roda; e os senhores, sobretudo os outros meni-

---

E os meios de partir, como é teu gosto.”  
(Ibid., p.167)

<sup>303</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p.105.

nos, repartiam com eles do melhor, para que exclusivamente não comessem do sustento mais grosseiro dos escravos maiores. Eu em pequeno tinha um chamado Genésio a quem, por anterior promessa, deixava no prato uma porção de doce ou de outra iguaria escolhida para o que me serviam abundantemente. Em todas as famílias o mesmo acontecia, e consta-me que ainda acontece: isto prova que, apesar das preocupações, a natureza reluta e pugna pela fraternidade dos homens todos; e no coração dos meninos, mais singelo e menos orgulhoso, é que se levanta e brada com mais força. A ilustríssima e patriótica autora do *Rancho do tio Tomé*, acima do mesmo Bernardin de Saint-Pierre<sup>304</sup>, descreve algumas das cenas entre senhores e escravos com verdade e exatidão; e vários Europeus a têm por exagerada por ignorarem os costumes e usos de que trata no seu livro admirável. A escravidão no tempo de Homero, menos dura que em Roma, se assemelhava mais à do nosso Brasil; contudo, na mesma de Roma havia cousas inteiramente conformes às nossas, como bem reflete o major Taunay<sup>305</sup>, douto e porventura o mais recomendável tradutor das obras de Terêncio em francês, o qual tem vivido no Brasil muitíssimos anos; vivenda que, a meu ver, o habilitou para melhor entrar nos segredos e primores do elegante e sábio liberto Africano.<sup>306</sup>

Os comentários acima são ainda mais emblemáticos em função dos vínculos que se estabelecem com o romance *Rancho do tio Tomé* ou *Cabana do pai Thomas* (1851), de Harriet Beecher Stowe, escritora

---

<sup>304</sup> Bernardin de Saint-Pierre (1737 - 1814) foi um escritor e botânico francês.

<sup>305</sup> Refere-se a Alfredo d'Escagnolle Taunay (1843-1899 - Visconde de Taunay).

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 172. Nota ao Livro XV (283-285) sobre a seguinte passagem:

Oh! se ouvir da senhora inda eu pudesse       280

A amiga voz! O paço lhe invadiram

A insolência e a desgraça: interrogá-la,

Ou já da própria mesa é-nos vedado

O comer e beber, ir para o campo

Com seus dons, o que a fâmulos consola.”



que exerceu forte influência no movimento abolicionista norte-americano ao levantar a problemática do comércio de escravos, as brutalidades decorrentes desse regime de exploração e de obtenção de lucros. Sua narrativa teria, inclusive, desencadeado a suposta declaração do então presidente Abraham Lincoln: "So you're the little woman who wrote the book that made this great war!" (Então é você a pequena mulher que escreveu o livro que fez esta grande guerra!), referindo-se à Guerra de Secessão, em 1865.<sup>307</sup>

O romance de Stowe teve uma grande repercussão durante o século XIX, tendo sido traduzido para quarenta línguas nos primeiros anos de circulação. No Brasil, a narrativa também influenciou as concepções sociais e o trabalho de muitos escritores como Joaquim Nabuco em sua renomada obra *O abolicionismo* (1883). Do mesmo modo, algumas produções literárias desse período se valeram das construções de Stowe em suas representações do escravo e da escravidão<sup>308</sup>. O que levou Machado de Assis a considerar a escritora norte-americana como sendo a fundadora de uma espécie de "teatro da escravidão", como podemos ver, segundo Guimarães, nas influências explícitas em *As vítimas-algozes* - quadros da escravidão (1869), de Joaquim Manuel de Macedo, em *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, na peça *Mãe* de José de Alencar, nos contos e nas críticas de teatro de Machado de Assis, entre outros escritores da época que lutaram diretamente contra o sistema de escravidão.

Percebemos, então, em Odorico, um leitor e um (des)articulador atento. Sua nota desloca os assuntos no tempo e no espaço, disparando uma série de reflexões. Há uma eminente necessidade de fazer circular a sua bagagem intelectual, as circunstâncias políticas e sociais. Pelo exposto, fica evidente como as notas se tornam onipresentes e ultrapassam o limite do breve esclarecimento necessário à compreensão de um texto. Elas intervêm quando uma lacuna contextual, marca de uma diferença, se faz sentir; e permitem reduzi-las, tornar visíveis e objetivas pela chamada de fim de página. No seu caso, ultrapassa esse esclarecimento e

---

<sup>307</sup> Ver STOWE, Harriet Beecher. *A cabana do pai Tomás*. Tradução de Herberto Sales. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969; VOLLARO, Daniel R. *Lincoln, Stowe, and the "Little Woman/Great War" Story: The Making, and Breaking, of a Great American Anecdote*. Journal of the Abraham Lincoln Association, Vol. 30, N. 1, 2009.

<sup>308</sup> GUIMARÃES, H. S.. *Pai Tomás no romantismo brasileiro*. Teresa (USP), v. 1, p. 421-429, 2013.

ocorre uma espécie de aparecimento do tradutor, do leitor, do legislador, do cidadão, há uma apropriação subjetiva do mesmo texto. Odorico Mendes tenta compensar o déficit contextual intercambiando o texto que se traduz do texto fonte, reenviando, por isso, ao "fora" do texto. Assim, de certa forma, declara que, no âmbito social, é preciso abandonar as velhas práticas, as estruturas tradicionais que encarceram, imobilizam, oprimem, dar uma vida diferente ao movimento da tradução, ao ser.

Percebemos nas anotações que as acomodações dos discursos geram novos estados nos quais as ordens e os caminhos podem (dever) ser diferentes. Elas prenunciam que as expressões políticas podem servir à própria literatura e vice-versa. As notas emulam as obras de Virgílio e Homero ao colocá-las como base de suas discussões. As referências garantem que personagens paralelas também alcem suas vozes a outros patamares. Odorico Mendes insinua novas intrigas, supondo uma condição reflexiva do leitor, pois, nesse embate, permite entrar num jogo de conversações, de (des)construções textuais e sociais. Assim, nesse espaço "estrito" das notas, ao explorar várias relações num lugar aparentemente inexplorável, Odorico Mendes cria estranhamentos e enquanto homem social, interage e interdepende. Essa visão expandida cria "os outros" com quem ele dialoga. Justamente por isso é que ele lança um contrasopro vigoroso e constrói uma escritura paralela num lugar em que suas diversas aspirações podem se realizar. É nesse lugar finito-infinito (tal qual o lugar-chave dos contos de Borges) que aparece o sujeito relacional e as intensidades que o afetam, bem como a necessidade insurgente de afetação.

## **Forças de dispersão**

Como visto, a escritura de Odorico atravessa várias significações. As ações guerreiras das cenas bélicas, as conquistas, as virtudes e fragilidades das personagens, os excessos, as reconciliações, as lutas contra as fraquezas, os quadros geográficos e sociais da antiguidade, as diversas questões trazidas por Virgílio e Homero fazem com que Odorico tome partido dos fatos, entrelaçando-os com as suas perspectivas de sociedade e de produção artística. Das intrigas narradas pelos poetas surge a necessidade de contestação, de interrupção. Concatenam-se mais uma

vez o discurso fugidio e inquietante de suas digressões. Movimento que se delineia nas discussões levantadas em suas anotações à tradução da *Iliada*, particularmente impulsionadas pelas cenas do Livro XVI, momento das articulações de Aquiles e dos feitos decisivos de Pátroclo no combate entre gregos e troianos.

As expressões de Homero, *dia livre, dia servil*, cuidado que não devem ser vertidas simplesmente pelas palavras *liberdade e escravidão*: a primeira parece lembrar que o escravo não tem bastante ar, bastante luz, para respirar; a segunda completa e continua a declarar o mesmo pensamento. *Roubar o dia livre, afastar o dia servil*, são imagens que se devem conservar. Notem-se as palavras de Heitor, verdadeiramente de um cavaleiro perfeito e de um amigo dos bons costumes: para defender a honra e a liberdade das mulheres Troianas, é que ele é tão valente e animoso. Esta linguagem é bem diferente da de Aquiles, como logo veremos no livro XIX. De todos os heróis de Homero é Heitor o mais simpático, pela sua piedade, pelo seu amor para com seus pais e mulher e filhos; pelo sacrifício que fez da vida, pugnando por uma causa que sua justiça condenava, só para obedecer à vontade de Príamo; enfim, pela compaixão que tinha de Helena, sem embargo de reprovar o proceder e a traição de Páris. Heitor é um antecipado exemplar dos campeões da idade média, não segundo a verdade histórica, mas segundo os mentirosos livros de cavalaria; pois os tais senhores, que juravam defender as damas, eram uns déspotas e corruptores do belo sexo, como são todos aqueles que põem a sua glória em conquistas e matanças, tanto entre os antigos, como entre os que hoje perturbam o mundo.<sup>309</sup>

---

<sup>309</sup> Ver em: HOMERO, *Iliada*, p. 898. Nota ao Livro XVI (702-707) sobre a seguinte passagem:

Mas Heitor, ao magnânimo ferido  
E em retirada, vem por entre as alas,  
No vazio lhe ensopa o aêneo gume:  
Tomba o herói com fracasso, e os Gregos gemem.

Enfatizando as palavras *livre e servil*, *liberdade e escravidão*, Odorico Mendes traz à tona a postura dos personagens, pensando na vida que vivem, no contraste das personalidades, nas debilidades inerentes ao campo de batalha, nas diferentes configurações ideológicas associáveis ao mundo exterior ao da diegese. Vê, em *Iliada*, no personagem de Heitor, alguém qualificado para uma missão nobre, estabelecedor da ordem social; enquanto Páris e Aquiles sucumbem às paixões, às suas lutas pelos valores individuais. De um lado o clássico herói “apolíneo”, dos romances de cavalaria, da tradição, símbolo dos valores sociais, da lealdade; do outro os heróis “dionísios”, caracterizados pelo desvio, pela mudança repentina dos estados de ânimo e das atitudes.

Um quadro de distinções no qual ele mesmo não se enquadra, tendo em vista que as instâncias do ser são conflitantes, com forças contrárias, obscuras e caóticas. Ser, instintos em multiplicidades. A vida humana determinada por impulsos, no confronto entre forças, como as inquietudes artísticas que a constituem. Homero, na *Iliada*, coloca a razão em xeque através dos conflitos, dos afetos, das iras, das vulnerabilidades, dos apaziguamentos. O mundo em suas forças constitutivas. Assim também se configura o estado estético, como diz Nietzsche em sua intensa reflexão sobre a manifestação do ser da e na linguagem, citada

---

Qual se um leão com javali forçado, Beber ambos querendo em fonte exígua, Luta cruel empenha em árduo cume, Té que o cerdo açodado enfim sucumbe; Tal ao Menécio, a tantos pernicioso, Desalma Heitor. Sobre ele ovante o insulta:	695
“Creste assolar, demente, a pátria nossa, E à tua, subtraído o livre dia, As Teucas embarcar: por defendê-las Desse dia servil, é que os sonípedes Corredores de Heitor à pugna o levam; Por guardar seu decoro, é que na lança Os Troianos supero belicosos. Hão de comer-te, mísero, os abutres! Nem vale o forte Aquiles, que ao ficar-se Recomendou-te certo: — As naus bojudas Não me revertas, cavaleiro amigo, Sem que de Heitor ferino aos peitos rasgues A cruenta loriga. (...)” (Ibid., p. 601)	700

no debate inicial desta tese. Há, sem dúvida, um espaço onde o apolíneo e o dionisiaco entram em confluência. Sem a possibilidade de ser homogêneo, coeso, totalizante. "O ser humano, como um todo, mudou e é mutável, e tampouco o indivíduo é algo fixo e constante"<sup>310</sup>, sua condição de vulnerabilidade é inerente, questiona Nietzsche ao colocar a ideia de aparência em detrimento da essência. E a dissolução dessa aparência está diretamente ligada ao jogo de forças apolíneas (harmonia/"linha delicada") e dionisiacas (êxtase/enigmático). Isso nos leva a desconstruir a ideia de que pelas tramas da linguagem é possível pressupor um compromisso, um olhar totalizante, fiel, sobre o ser, sobre a vida. Pelo contrário, não há estado estagnado, há instáveis processos de hibridização, um mosaico de reações, como diz Barthes<sup>311</sup>.

De volta a Odorico Mendes, veremos que ele persegue o conflito com a ficcionalidade da trama e o com modo como Homero concebe as personagens. "Parece-me que o poeta não deveria pôr na boca do herói essas palavras odiosas. Como! depois de confessar que amava apaixonadamente a Briseida, agora deseja que a tivera asseado Diana!"<sup>312</sup>, diz ele, em uma nota, sobre a postura agressiva de Aquiles. Esses frequentes diálogos entre a ficção e sociedade borram fronteiras, estremecem o modo de ser dessas forças, já que, para Odorico Mendes parece não há uma separação nítida entre arte e vida, literatura e tradução.

As notas agem, portanto, com um jogo de escrituras com regras jamais estabelecidas, sempre a negociar, e por essência transgressora. A tradução chama para um comentário crítico e para as tomadas de posição, e não surpreende que o tradutor faça preceder seu texto de uma longa nota preliminar na qual ele explique, ou se explique, isto é, pratique a exegese, a justificação e a exibição das imagens de si e da sociedade; pois, se num nível macroestrutural uma tradução é, como produto acabado, frequentemente o objeto de um julgamento de valor, decretado bom ou mau, fiel ou infiel, é provavelmente no nível microestrutural que Odorico Mendes supõe um exercício de interpretação e de subjetivação recorrente, uma arte de variantes e de escolhas, na qual naturalmente toma parte. A nota assinala que a aparente fronteira de separação entre

---

<sup>310</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>311</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p.161.

<sup>312</sup> HOMERO. *Iliada*, 2008, p. 889

tradução e comentário é fluida, instável, e que o comentário está sempre na tangente do texto. E como diz Benjamin, em seus fragmentos:

Comentário e tradução estão para o texto assim como o estilo e mimese estão para a natureza: o mesmo fenômeno sob diferentes modos de considerar. Na árvore do texto sagrado são ambos apenas as folhas eternamente sussurrantes, na árvore do texto profano são os frutos que caem no tempo certo.<sup>313</sup>

Ao profanarem, transgredirem o senso comum, as digressões passam a pertencer ao regime do "entre dois", um local de exercício de pensamentos que desfocam e cristalizam, aos olhos do leitor, a inquietude inicial de toda tradução. Por isso a reflexão sobre as suas digressões das notas, sem dúvida, perpassa pelas discussões travadas até aqui sobre os desdobramentos das experiências da linguagem literária, uma vez que o Odorico combate a visão paradigmática da narrativa como algo estável e contínuo. Ideia equivocada que desconsidera os traços, as lacunas, o movimento atemporal do discurso, pois o que sobrevive não é exatamente aquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada pelas forças que operam nessas narrativas.

Dessa forma, é válido pensar as notas como um espaço profanado por Odorico para expressar seus pensamentos, expor sua criação; e a tradução como atividade operante nesse processo, como condição de seu modo singular de operar (traduzir) e pensar.

## Múltiplos cortes, múltiplas cenas

A partir dessas interlocuções observamos como Odorico Mendes projeta, através das notas, imagens singulares que podem ser revisitadas

---

<sup>313</sup> BENJAMIN, Walter. "Rua de Mão Única". In: *Obras escolhidas*. v. 2. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, com a assistência de Pierre Paul Michel Ardengo. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 18.

dentro dessa discussão sobre descontinuidade e heterogeneidade. Ele, no século XIX, mostra que através da tradução dos clássicos é possível e desejável tonar sua voz audível e suplementável. Logo, as notas que são passíveis de desconstrução das suas funções pré-concebidas, podem ser marginais, sem serem “menores”; e o que poderia passar despercebido torna-se relevante e constitui uma singularidade já que se estabelece um regime de significações plurais.

Realmente “há um toque de mestre na proficiência digressiva”<sup>314</sup>, como diz Sterne, pois as digressões nas notas de Odorico Mendes contornam e confrontam vozes, imbricando a construção dialógica do sujeito, mesclando vida e obra. Escrever notas sobre várias temáticas então seria mais uma tentativa de dar visibilidade aos sujeitos que não podem mais serem vistos? Escrever sobre os processos históricos e as questões sociais e culturais nas notas de tradução seria então dar visibilidade ao político aguerrido, ao jornalista polêmico, ao poeta, ao leitor atento, ao tradutor criativo? Seriam as experiências infantis, guardadas na memória e registradas nas notas, mais um lugar poético? Na verdade, todas essas questões entram em ressonância e apontam para um movimento da diferença.

É por tudo o que está sendo explorado nas tramas dessas notas que se pode dizer que elas também são estruturadas por diversas tensões. Elas transportam múltiplas imagens. Seus apontamentos não revelam origens fixas, Odorico mesmo constitui uma amostra da fragmentação de si. Ele sonha com duas terras-natal. Um Brasil idealizado e o exílio cultural, buscando, como não poderia deixar de ser pela inerência fluida de todo ideal - um território imaginado. Seu maior paradoxo era justamente a fricção entre o patamar visado e o que em parte desfrutava: um Brasil em formação (até hoje) e um ideal de pátria estrangeira.

Esse paradoxo se estende ao seu trabalho como tradutor, se estende à sua escritura. Ao mesmo tempo que visava os clássicos, contrariava e aspirava aos modernos. As notas chamam a atenção para essas confluências, para o choque de ideias. Quando em a *Iliada*, por exemplo, diante da passagem que inicia a enumeração das naus, ele se vê num embate para traduzir os nomes próprios de homens e terras, cheios de adjetivos compostos.

Começa a enumeração das naus, difícil de verter pelos muitos nomes próprios de homens e terras. Os Italianos ordinariamente não omitem os epítetos; o que lhes levou a mal Rochefort<sup>315</sup>, afirmando que sendo a passagem excelente em grego, é impossível trasladá-la em francês em muitas particularidades, e ralha com eles por ousarem fazê-lo: ao mesmo tempo tachou a língua toscana de inconsistente e não sei de que mais, quando na verdade é sonora, doce, poética e locupletíssima. Para o francês mostrou M. Giguet<sup>316</sup>, na sua tradução em prosa, que se podiam traspassar os epítetos gregos. Se idéias há que mais sobressaem numa língua do que em outra, não é menos certo que o belo o é em todas e em todos os séculos: quando uma boa obra no original torna-se má na versão, culpa é do tradutor. — Este lugar, cheio de adjetivos compostos e de nomes individuais, para agradar aos modernos nos deve ser sustentado com harmoniosa versificação ou com prosa à Chateaubriand. Outros constam de miudezas interessantes aos antigos e fora do gosto presente; outros parecem vulgares ou baixos. O meio de acabar o tradutor com essa vulgaridade ou baixeza, é exprimir-se em termos precisos e frisantes; por exemplo, quando se fala da matança ou talho das reses, dos golpes em certos membros ou partes do corpo. Que há de mais comum e simples que preparar um chá e convidar para ele um amigo? Porém Garção<sup>317</sup> pintou com tão vivas cores todos os pratos, que é esse um dos seus admiráveis sonetos: o espírito, ocupado em confrontar a expressão com os objetos, sente um grandíssimo prazer; não nos deleitamos somente com o sublime e com o patético, e no mundo de pensamentos e imagens que se chama epopéia bom é haver de tudo. - Não sou pois daqueles que desprezam formosos pedaços de Homero sob o pretexto de serem contra o paladar

---

<sup>315</sup> Refere-se ao helenista francês Guillaume Dubois de Rochefort (1731-1788), tradutor de Homero.

<sup>316</sup> Pierre Giguet (1794-1883), tradutor de Homero.

<sup>317</sup> Pedro António Correia Garção (1724 -1772), poeta português.



moderno. Cumpre lutar com original, temperando a iguaria com os adubos que nos ministra cada língua, ou pedindo-os às estranhas em caso de necessidade: o mais não é traduzir; é emendar ou corrigir o que não há mister emenda nem correção; é tirar aos leitores o gosto de penetrar na antiguidade.<sup>318</sup>

É possível notar nesses embates que todo seu processo criativo pressupõe tensão e não equilíbrio. E os graus de tensão em Odorico Mendes encontram vozes em suas digressões. É nesse espaço que ele desvela crises entre exclusão/inclusão, entre antigos e modernos, em sua luta com o "original", com a imprecisão dos signos, com a dinâmica de cada língua, com as estranhezas do ser e de seu tempo, elevando a potência de sua tarefa a uma outra potência, fazendo literalmente a "transformação e renovação de tudo aquilo que vive"<sup>319</sup>, daquele original que se transforma, como diz Benjamin.

Diante dessas mutações, seus textos se situam justamente num campo de batalha cheio de confrontos. Mas num campo que não é servil e cabe, como vemos no seu movimento, a manifestação de um desejo de

---

<sup>318</sup> Nota ao Livro II (429), ver em HOMERO *Iliada*, 2008, p.877. Abaixo, seguem os versos da extensa passagem da nomeação das embarcações.

Vou pois enumerar as naus e os cabos. 430

Os Beócios governa Peneleu,

Protenor, Clônio, Leuto e Arcesilau;

De Aulide pétreia, Esqueno, Têspia, Escolu,

Da Serrana Eteone incolas eram,

De Híria, Graia e espaçosa Micalesso;

Ou de Hile, Harma, Eliola, Hésio, Eritas,

Péteon, Ocaleia, Eutresis, Copas,

Da columbosa Tisbe e torreada

Medeona; ou de Glissa e Coroneia (...)

(Ibid., p.103)

<sup>319</sup> Para Benjamin isso corresponderia a pensar que: "Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem compostos, devem seguir-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conforma-se cuidadosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar a do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. E precisamente por isso, ela deve abstrair em larga medida, abstrair do sentido, da intenção de comunicar, sendo-lhe o original essencial apenas pelo fato de já ter eliminado para o tradutor o esforço e a ordem necessários à obrigação de comunicar". Cf. HEIDERMANN, Werner (org). *Clássicos da Teoria da Tradução*. 2.ed. Florianópolis: UFSC/ Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, p. 211. p. 221

transgressão contra a possibilidade de um projeto mimético que se encontra, de certa forma, numa relação de modificação que, segundo Novalis, é quando o tradutor "deve ser o próprio artista e poder passar a idéia do todo como lhe apraz, assim ou assim - Ele deve ser o poeta do poeta e assim permiti-lo falar ao *mesmo tempo* segundo a sua ideia e a própria do poeta". Como o "gênio da humanidade encontra-se em uma relação semelhante com cada pessoa em particular"<sup>320</sup>.

Então, se a tradução de poesia "antes de tudo é uma vivência interior do mundo"<sup>321</sup>, conforme também acredita Haroldo de Campos, não há, portanto, nesse jogo poético, um fenômeno único que se possa chamar de fidelidade assim como sua negação, passível de ser marcada de forma antonímica pelo prefixo in-, pois consiste em uma noção que se caracteriza por grande elasticidade de significações, que se abre necessariamente à aplicação do plural. E, sem dúvida, isso se dá por conta do entendimento de que a tradução, por si só, constitui uma ação transgressora, como intensamente pronunciam os muitos escritores que se inclinam à modificação, à inventividade. Ora, toda e qualquer mudança de paradigma, toda e qualquer ruptura, seria suficiente para que se penetre nas circunscrições do conceito de "fidelidade". Se no movimento desse combate, o montar e o desmontar, o transgredir a rima, a criação de neologismo, podem se constituir, por exemplo, numa decisão realizada em prol do sentido, apesar de causar estranhamentos, porque não transgredir o espaço das notas em prol da diferença, do desvio para as singulares conversações?

Adepto ao que realmente lhe aprazia, Odorico Mendes em suas rupturas optou pelas conversações, por conceder uma sobrevida à obra que traduziu. E há em seu "insólito e necessário desvio"<sup>322</sup>, a propósito de Blanchot, uma geração de entidades híbridas: o novo resultante do processo de (des)apropriação, de invenção de outros espaços de encontro, no qual ocorrem inúmeras digressões. E essas digressões intermináveis, amplamente difundidas nas notas não nos ajudam apenas a pensar

---

<sup>320</sup> Em suas breves "Observações Mescladas", publicadas em *Polén*, Novalis apresenta uma reflexão sobre três maneiras diferentes de traduzir. Segundo ele, uma tradução pode ser gramatical ou modificadora ou mítica. Mítica, por tentar expor "caráter puro e completo da obra". Gramatical, pela "erudição e destrezas discursivas". Modificadora, pelo desvio, pela autenticidade. Ver texto traduzido por Márcio Seligmann-Silva para a mesma coletânea citada na nota anterior. *Ibid.*, p. 23.

<sup>321</sup> CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem*, 1970, p. 31.

<sup>322</sup> BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 158.

a obra, a tradução. Elas podem ser lidas, em vários momentos, como dispositivos políticos, de resistência, que se agarram na ideia de escrita, de literatura, de tradução, como um campo aberto, um movimento que estimula a leitura crítica e a desconstrução.

Rupturas e desvios, esses são os princípios construtivos das notas. Elas reintroduzem outras questões ao texto de que se desprendem, conduzindo o jogo das escrituras, intervindo nos limites do espaço e do tempo. Vejamos, mais uma vez, como isso aparece nas digressões odoricianas, em nota ao Livro II da tradução das *Geórgicas*, passagem na qual Virgílio faz uma exaltação da vida campestre ao abordar o nascimento das árvores, as formas de reprodução, a cultura das videiras e de outras árvores frutíferas. Esses episódios são gatilhos para os comentários de Odorico que, ao estilo de Rousseau, aproveita para proferir críticas sobre a ostentação, sobre as necessidades criadas pelo mundo do consumo, sobre quando o luxo invade o campo e a vida das pessoas.

Allude-se ao famosissimo poema de Lucrecio. Virgilio e Horacio foram sectarios de Epicuro: Horacio o confessa; Virgilio mostra a sua mudança no livro VI da Eneida. Tomo *causas* no sentido philosophico e geral, em relação aos efeitos, escusando a palavra *rerum*, que he subentendida. — Ajunta o poeta que não há ricos a quem inveje o camponez, ou miseraveis de quem se compadeça. Com o Sr. Leitao nego que isto se refira à doutrina dos Estoicos, de não se dever o homem affligir com os males alheios; só se diz que, sendo quasi iguaes entre os rústicos os commodos da vida, nem sam incitados à inveja pela ostentação de um luxo deslumbrante, nem vêm grandes pobrezas de que se condoam. Mas hoje em dia ainda será assim na Europa? As cidades e as populações urbanas crescem enormemente; a ellas tudo acode: o luxo invade o campo, que se despe de verdadeiros commodos para satisfazer necessidade ficticias. Apezar de ostentosas riquezas, no maior número a miseria aumenta e ameaça ruinas; menos contudo ao meio dia, onde a civilisação não he tamanha!

Em nossa America e nos paizes novos he que há  
por ora o que Virgilio asseverava da sua Italia.<sup>323</sup>

Simplicidade, moderação, equilíbrio. A partir dos diálogos que entrecortam o poema de Lucrécio (*De rerum natura* - sobre a natureza das coisas), a filosofia de Epicuro centrada na felicidade e na prudência, e os princípios naturalistas dos Estoicos, Odorico demonstra uma resistência ao luxo, ao culto materialista de certas mercadorias, bens e serviços. Na esteira dos discursos de vários autores românticos, ele demonstra uma admiração pela vida simples do campo, pela natureza, por um mundo idílico diante de um cenário efervescente e de grandes transformações, principalmente por que era preciso recuperar uma integração, em vias de esquecimento, entre o homem e a natureza, entre arte e filosofia, como queriam os românticos como Novalis: "Sem filosofia o homem permanece desunido em suas forças as mais essenciais. São dois homens: um homem que entende e um poeta. Sem filosofia, poeta imperfeito. Sem filosofia, pensador e julgador imperfeito"<sup>324</sup>. Nessa colocação de Novalis ressoam poesia e vida. Poesia como pulsão de uma interioridade reflexiva, existencial.

---

<sup>323</sup> MENDES, Manuel Odorico. *Virgílio Brasileiro ou tradução do poeta latino*, 1858, p. 134-135.

Abaixo seguem os versos aos quais a nota acima se refere:

Lacenas virgens caro, Sperchias margena !           470  
Do Hemo nevoso oh! ponham-me nos valles,  
Os seus ramos sombrosos me protejam!  
Feliz quem poude conhecer as causas,  
Vaos medos pisa e o fado inexoravel,  
De estrondos zomba do Acheronte avaro!           475  
Feliz inda o que abraça agrestes numes,  
A Pan, Silvano padre e irmas Napeas!  
Comicios, feixes, purpura ,traidora  
Discordia fratrecida, ou conjurado  
O Islo e o Daco a descer, cahidos reinos,           480  
Roma em triumphos, nada o move; ricos  
Nao ha que inveje, ou pobres que o magoem;  
Do galbo apanha os espontâneos (nietos,  
Sega-os da lavra; leis de ferro ignora,  
Foro insano ou do povo os tabúlanos.           485

<sup>324</sup> Reflexões de Novalis em "Fragmentos logológicos". Cf. Werke, Tagebücher und Briefe. Herausgegeben von Hans-Joachim Mähl. München; Wien: Carl Hanser Verlag, 1978.v.2.p.312-321. Tradução de Johannes Kretschmer. Texto publicado em: SOUZA, Roberto Acizelo de (org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários* (1688-1922). Chapecó, SC: Argos, 2011, p.52.

Ainda sobre as necessidades criadas pela sociedade moderna, Odorico, em nota ao Livro IX, de *Iliada*, diz que:

[...] põe Homero na boca do herói o desejo de casar como uma que se acomode (apta), que se delecte (delectari) nas possessões de Peleu, e não com senhora de corte pomposa, como então era Argos e Micenas, a qual não se habituasse a uma vida simples e caseira. Na verdade, quem mora no campo, e mesmo em pequena povoação, faz mal em casar em grande cidade, e pior em corte: a boa consorte nunca está satisfeita em casa; suspira pelos teatros, bailes mascarados, passeios de carruagens de luxo, pelas bonitas lojas, pelo tumulto das ruas, e não cessa de inspirar ao marido a idéia de ir gastar em seis meses o poupado em dez anos. - Tenho, cá na Europa, notado que os nossos brasileiros ou portugueses, casados com francesas ou inglesas, e mesmo com alemãs ou italianas, não podem mais viver no Brasil ou em Portugal, em razão das instâncias de suas mulheres, que desfazem de tudo que há nas terras dos maridos, e choram pela sua Londres, Viena, Milão, Florença, e principalmente por Paris; e, o que é mais de lamentar, inspiram aos filhos a repugnância ao ninho paterno. Uma tal é que não desejava encontrar Aquiles.<sup>325</sup>

Poder, riqueza, prazeres supérfluos. Odorico percebe e aponta os valores simbólicos de consumo aderidos principalmente por algumas mulheres, cedendo lugar para a ironia - "Uma tal é que não desejava encontrar Aquiles"-, e mantendo, com isso, os olhos fixos para as eviden-

---

<sup>325</sup> HOMERO. *Iliada*, 2008, p. 887.

Abaixo seguem os versos aos quais a nota acima se refere:

A preservar-me o Céu, de Hélade e Ftia 330

Peleu me escolha algumas dentre as virgens

De príncipes colunas dos Estados,

E a que eu prefira me será consorte:

O coração me pede grata esposa,

Que se afeiçoe aos prédios meus paternos.

tes transformações da época, para a expansão do capital, para os efeitos colaterais do culto à mercadoria decorrentes do inevitável drama do progresso, da relação dicotômica entre cidade-campo que produzira um mundo diferente do qual muitos pensadores, como ele, almejavam. O que nos permite compreender em parte o impacto do processo de modernização na vida social ocorrido principalmente em Paris durante o século XIX, na capital do luxo e da moda que particularmente se tornou o cerne da reflexão de Benjamin sobre a "entronização da mercadoria"<sup>326</sup> e a alienação.

Nesse sentido podemos ver como a literatura está imersa num espaço de confronto das relações políticas e sociais. A propósito disso, na extensa nota que fecha os comentários de Odorico sobre a tradução de *Bucólicas* vemos nitidamente como ele constrói um panorama da literatura brasileira de sua época.

Ao fechar as notas às *Bucólicas*, direi do gênero alguma coisa com aplicação ao Brasil. Dantes em todos os assuntos misturavam uma certa cor pastoril, a ponto de representarem em ar de camponezes as mais salientes personagens da antiguidade : foi moda em França , mais durável na Itália e nas Espanhas. O abuso produziu o enojo; e os críticos formados na escola do hodierno Paris, mais amigos dos parques de regalo e do Jardim de Inverno que do campo verdadeiro, não só contra o abuso, gritam contra o gênero ; sem embargo do exemplo do virtuoso e desgraçado André Chenier, um dos lumes do Parnaso Frances depois da grande revolução, a qual demonstrou praticamente quanto se pode ser original imitando os antigos, e restaurou a Musa pastoril com um talento superior.

Nós-outros, modelando-nos pelos Franceses, desprezamos o gênero e os antigos, e presumimos de excellentes inventores, porque, dando à mão a mitologia fugimos de boquejar em Vesta ou em Mercúrio: alguns porém copiam os contemporâ-

---

<sup>326</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009, p. 44.

neos estrangeiros, trocando apenas do imitação, e mal casando as tradições da Europa com a nossa renovada civilização. Que se diria a um teorista que proibisse ao pintor ou escultor ou músico passar a suas obras as cores e as formas o as harmonias campestres? Dir-se-ia que deixasse a liberdade plena ao talento; que a poesia, exprimida pelo impulso do escopro ou do pincel ou pelas combinações musicais, não se limita a este ou aquelle sujeito; que inteira natureza física e moral, o domínio mesmo da inteligência pura e do possível, de servir às criações do gênio em sua mais vasta plenitude. Concordemos, pois em que a poesia estritamente dita não se quer mais sopeada que as outras suas irmã, e que todos os gêneros são bons quando bem manejados.

Os naturais do Brasil formam três consideráveis divisões: os mais civilizados, cuja máxima parte se estende ao litoral, com usos quase europeus; os selvagens; os sertanejos, em geral pastores. Quem descrever os primeiros, descreve os da Europa com poucos rasgos diferentes: é a divisão que se que oferece mais largas à sátira e à comédia. Os selvagens, rudes e de costumes quase homéricos podem prestar belos quadros à epopeia: Chateaubriand, melhor que ninguém, mostrou o como; e nosso Basílio e Durão, bem assim o Sr. Magalhães, deles tiram o Uruguai, o Caramuru e a Confederação dos Tamoios; e ainda outro bom engenheiro se ensaia em um poema semelhante . A terceira divisão a dos sertanejos, nunca foi cantada senão por eles próprios em seus rústicos solaus, e dela vou falar especialmente.

Penso que os nossos pastores, com seus trajés, com suas armas em que são pichosos, como os Árabes que têm parecenças, ora montando em osso e amassando os poldros bravos, ora cantando em cima da porteira do curral para atrair animais, merecem ocupar um pouco os talentos que no Brasil vão desabrochando. As vaquejadas, ou cata de novilhos montensinhos; as charqueadas; as brigas das feras, em que muitas vezes tomam parte

aqueles homens com incrível destreza; as cantigas ao desafio, não ao som da gaita ou do arrabil, mas da viola ou da manchete, em louvor das nossas belas serranias, com animadíssimas danças; as cavalladas, pelas quais provam, e pela crença de Mouros encantados e tesouros encobertos, a filiação de nossos costumes e usanças com as das Espanhas, donde procedemos; as festas da igreja aldeã, enfeitadas com palmeiras no adro, com ramagens no pavimento; estas e outras cousas, estou convencido, produziriam poesias preferíveis à imitação de estrangeiros cujos hábitos e as tradições tanto diferem dos nossos. A hospitalidade dos sertanejos e demais camponeses, a malícia que há em muitos, a humildade e a cortesia que sabem obrigar, a altivez que os domina quando ofendidos, a implacabilidade de sua ira quando enganados, são contrastes e sombras de que se aproveitaria a mão hábil do poeta. O difícil da empresa está em que nossos melhores engenhos habitam nas cidades, não têm experiência dos costumes campestres: o meu comprovinciano o Sr. Gonçalves Dias, que nasceu no interior, bem que educado em Coimbra, só pelas reminiscências da meninice, tem enfeitado os seus versos com alguns toques e pensamentos que podem referir-se aos nossos camponeses; mas, pela maior parte, referem-se aos selvagens.

Ouvi a Brasileiros que a nossa sociedade, onde há negros e escravos, não inspira uma poesia agradável! Ao contrário já provou o cantor de Paulo e Virgínio. E quando forem aparecendo escritores da tèmpera de Chateaubriand, de Cooper e da autora de Uncle Tom's Cabin [A Cabana do Pai Tomás], cenas que a alguns parecem baixas, enobrecer-se-ão nas cores de seus pinceis. Felizmente já nascem engenhos que tenta brindar-nos com uma poesia propriamente nacional, ostentando-se Brasileiros e apagando a pecha que o falecido e saudoso Garret com razão punha aos nossos velhos poetas.<sup>327</sup>

---

<sup>327</sup> VIRGÍLIO. *Bucólicas*, 2008, p.142.



Inspirado nos cenários pastoris criados por Virgílio, Odorico segue refletindo sobre o tema e oferece ao leitor uma crítica substancial sobre os processos culturais e os gêneros literários. Na leitura que Mendina faz dessas reflexões ele destaca que a lembrança de André Chénier (1762-1794,) helenista francês guilhotinado na Revolução Francesa, como aquele que "demostrou praticamente quanto se pode ser original imitando os antigos, e restaurou a Musa pastoril com um talento superior", não equivale à uma defesa de Odorico pelos gêneros literários como sendo algo fixo, imutável, nem a "um reacionarismo anacrônico, como o da polêmica entre os antigos e modernos"<sup>328</sup>. Pelo contrário, o gênero, por natureza maleável, é visto como algo dinâmico, que se transforma, como podemos ver, por exemplo, no bucolismo que renasce em Fernando Pessoa.

Ademais, a longa nota permite ver com clareza como Odorico expõe a divisão dos "naturais do Brasil" nos remetendo aos mais *civilizados*, aos *selvagens* e aos *sertanejos*, apresentando um quadro bastante representativo da produção épica nacional ao destacar as obras o *Uruguai*, de Basílio da Gama, o *Caramuru*, de Santa Rita Durão, a *Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães e provavelmente *Os timbiras* de Gonçalves Dias, como sendo produções sintonizadas com uma consciência histórico-cultural. Contudo, Odorico destaca os sertanejos, defendendo que eles possam ser prestigiados pela literatura brasileira, que a poesia construa imagens desse Brasil mais rural, mais rústico, festivo, desse homem do campo corajoso, ousado, hospitaleiro, de suas tradições, de seus laços comunitários, também "de seus contrastes e sombras", talvez como uma representação mais autêntica dos brasileiros, diferente das imagens dos "civilizados que se estende ao litoral, com usos quase europeus". Essa preocupação de Odorico certamente sinaliza o momento de transição entre a figura do selvagem e do sertanejo nas produções literárias, no qual também se idealiza "uma poesia propriamente nacional". De modo que, nesse quadro apresentado, Odorico torna suas traduções e comentários críticos dispositivos que contemplam um projeto humanístico de formação cultural, estética e cidadã que ganhou forças durante o século XIX. Mais do que isso: esses dispositivos são espaços que possibilitam pensar a literatura brasileira e o Brasil, em suas diversas e complexas relações.

---

<sup>328</sup> p. 53-54

Diante dessas colocações, desse inventário fugidio de notas, vimos como a tradução e as digressões de Odorico se fundem e se tornam complementares em graus variados. Os graus de complementaridade se catalisam em função das diversas condições conflitantes de seu tempo, de seus processos culturais e intelectuais. Assim, percebemos que, de alguma maneira, a tradução restituiu asas a Odorico, ao pássaro aprisionado, incitou o desvio para que ele excedesse os limites previstos. E nas notas encontramos suas ultrapassagens. Um passar além da linguagem, do poeta, do tradutor.

## NOTAS AO FIM, UM RECOMEÇO

Pensar Odorico Mendes como alguém que se deixou levar pelos desvios, pelos fluxos e os concretiza nas notas, equivale a colocá-lo mais uma vez entre os olhares vanguardistas e assumir que suas notas, seus exercícios de pensamento resvalam nesse espaço da modernidade, propondo um movimento de descontinuidade enquanto pioneiro de práticas que seriam, no Brasil, teoricamente consideradas a posteriori. Ainda que ele tenha se baseado em autores franceses, ingleses e italianos consagrados, a quem as práticas de criação, tradução, teorização e anotação eram habituais. Cúmplices ou adversários, cada um em sua língua, em seus textos, em seus processos, manifestou diferentes modos de lidar com as formas poéticas.

Mas coube a Odorico Mendes, no domínio das notas e na singularidade de seus escritos, propor um jogo peculiar de embates de pensamentos, tornando visíveis diversas vozes que, ao desestabilizarem o percurso do texto, acabaram por gerar várias assinaturas, exteriorizações. Os homens de letras em sua época se alimentavam principalmente de literatura clássica, europeia. Odorico Mendes experimentava a complexidade de se relacionar, de forma paralela, com seus referenciais e com as ancoragens culturais brasileiras e europeias, com as complexidades das línguas, da escritura e da própria existência em seu tempo. Sua fala desvela o processo de construção de um sujeito híbrido e oscilante. Como indivíduo diaspórico, ora substitui, ora marginaliza seus próprios pensamentos. E diante desses entrecruzamentos é possível perceber os seus escritos num espaço (nada harmônico) de transformação histórica. Por isso, vimos em suas notas que ao mesmo tempo ele afirma a liberdade de expressão, nega a monarquia absolutista, propaga reflexões antiescravistas, anticolumbianistas, emancipacionistas e progressistas, assume uma postura moralista cristã, admitindo posicionamentos distintos de acordo com as conjunturas e que encontram respaldo em discursos familiares de outros autores em sua época. Todavia, em muitos aspectos de sua produção fica claro que ele propõe uma intervenção contundente num período particularmente marcado pelas poesias saudosas, pela integração da brasilidade às poesias épicas e pela política hipócrita.

Nessas complexas relações, fica evidente como ele adota uma postura inventiva, resistente, com o ato insurgente da digressão. Suas

notas são dispositivos que não poderiam deixar de ampliar os graus de subjetividade que envolvem seu trabalho. Suas escrituras recusam, de certa forma, a arbitrariedade, a noção de linearidade do texto, as fronteiras. Afinal, vimos que em se tratando de texto, (de tecido), sobretudo de tecidos literários, centro e margens são trapaceados a todo instante. Odorico trapaceia, é um escritor que toma posições que muitos ainda hesitavam em aceitar. De fato, ele fez algo bastante inusitado quando cogitou a possibilidade de gerar tensões por intermédio das notas. Ele pede licença, pede desculpas por se enveredar por outros lugares e por se demorar neles, problematizando várias questões, contando várias histórias. Suas notas cedem espaços para a explicação, interpretação, composição poética, ironia, como num processo de exegese e debate. Elas são aberturas para os diálogos com o leitor, para os pensamentos inacabados, para os ressentimentos, as angústias, as questões que envolvem moral pública e privada, para a manifestação de um tácito desejo de reconhecimento.

No cerne de seu desafio e de suas discussões literárias e filosóficas a noção de limite é anulada ao ser substituída pelas práticas engendradas. Assim, com Benjamin, é possível dizer que seus pensamentos nas notas são assim dispersos para engendram uma expressão diferente e mais intensa.<sup>329</sup> Por isso Odorico transgride as visões canônicas que se constrói das notas, pois através delas vemos relações e tensões que não tendem a cessar e sim reaparecer, rearranjar-se. Logo, diante desses (a)notáveis pontos de vista, o que instiga na labiríntica dispersão das notas é justamente a possibilidade de enxergá-las por "dentro" e por "fora", no que Odorico Mendes dissimulou. E com isso estabelecer confluências, legitimar um jogo com outras notas, outras enunciações, nesse caminho labiríntico, desafiador e movediço que não tem fim, que sucessivamente e "teimosamente se bifurca em outro", como diz Borges.

As notas de Odorico Mendes se estende por questões infinitas, que certamente instauram convergências com as experiências de escritas delineadas nas notas das narrativas ficcionais e históricas de escritores como Gibbon, Rousseau, Basílio da Gama, assim como convergem para os movimentos das notas de Borges, Vila Matas, Walsh, Scliar, já que Odorico causa estranhamentos, força encontros e relações inesperadas, cria expansões, entrelaça vozes, estabelece diálogos com uma infinidade de assuntos e mundos possíveis. Desse modo, o espaço-tempo dessas

---

<sup>329</sup> Ver BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*, 2013, p. 224.

notas não se apresenta como moldura, clausura, como algo preexistente, inabalável. Ele é vasto, dispersa os significados, provoca conflitos, sempre recomeça, tecendo um fio novo que precisa ser tramado constantemente nesse jogo da linguagem que não capta apenas o escritor, o tradutor, mas também outros jogadores, os leitores, que são peças fundamentais nesse movimento cambiante da escritura.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Martinz. *Notas de Português de Filinto e Odorico*. Rio de Janeiro: Edição da "Organização Simões", 1955.

ALMEIDA, Maria Cecília Pedreira de. *O elogio da polifonia: tolerância e política em Pierre Bayle*. Tese (Doutorado) . Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *De notícias & não notícias faz-se a crônica: Histórias - diálogos - divagações* .1a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ARROJO, Rosemary. Tradução, (in) fidelidade e gênero num conto de Moacyr Seliar. *Rev. bras. linguist. apl.*, Belo Horizonte , v. 4, n. 1, p. 27-36, 2004.

BAYLE, Pierre. *Historical and Critical Dictionary*. The second edition. Volume the first A - Bi. London, 1734.

BAYLE, Pierre. *Historical and Critical Dictionary*. The second edition. Volume the fifth S - Z. London, 1734.

BARTHES, Roland. *Sollers escritor*. Tradução Ligia Maria Ponde Vasalo. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1982.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. SP: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Traducción Nicolás Rosa. 1a ed - Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O Rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. SP: Cultrix, 2007.

BASILIO, Gama J. *O Uruguai*. Texto disponível em: <[http:// tal.bn.br/objdigi/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/uruguai.pdf](http://tal.bn.br/objdigi/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/uruguai.pdf)>. Acesso em 20 de nov. 2015.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de História". In: *Obras escolhidas*, vol 1 – Magia e técnica, arte e política. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. "Rua de Mão Única". In: *Obras escolhidas*. v. 2. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, com a assistência de Pierre Paul Michel Ardengo. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo; posfácios Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.



BIANCHI, Lorenzo. *Do Dictionnaire de Bayle à Encyclopédie: a observação e a ordem*. Tradução de Marcelo Primo. Revisão de tradução de Paulo Jonas de Lima Piva. Este texto foi publicado originalmente em *Corpus: revie de philosphia*, 2006, nº 51, pp. 21-41.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. Martins Fontes: São Paulo, 2005.

BORGES, Jorge Luis; SORRENTINO, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1974. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *Elogio da Sombra*. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques. 2 ed. São Paulo, Globo, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução Davi Arrigucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *Las versiones homéricas*. In: *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1957.

BORGES, Jorge Luis. *O aleph* (1949). Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. SP: Cia das Letras, 1994.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, Jacynto José Lins Brandão. *Presença maranhense na literatura nacional*. UFMA/SIOGE, São Luís, 1970.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem: Ensaio de teoria e crítica literária*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1970.

CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. 2ª edição revista; organização de Trajano; inclui o CD Isto não é um livro de viagem. São Paulo: Ed. 34, 2004.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 1a. Ed. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 12. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro livro. Tradução e notas de Sergio Molina; apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: Editora 34, 2012.

CESAR, Ana Cristina. *Tradução e Crítica*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. 1a ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

COSTA, Wilma Peres. *Narrativas de viagens no Brasil do século XIX: Formação do estado e trajetória intelectual*. In: RIDENTI, M.S.; Bastos, Elide Rugai (Org.) ; Rolland, Denis (Org.) . *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2006, p. 31-50.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução Luiz B.L. Orlandi. 6a ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. *The Law of Genre*. In: Bulletin of the International Colloquium on Gere. Université de Strasbourg, 1979.

DERRIDA, Jacques. *Glas*. English translation by John P. Leavey Jr.; Richard Rand. The University of Nebraska Press, 1986.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Uma impressão freudiana. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo. Historia del arte o anacronismo de las imagenes*. Traducción de O. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

FIELDING, Henry. *The Tragedy of Tragedies; Or the Life and Death of Tom Thumb the Great: As it is Acted at the Theatre in the Hay-Market. With the Annotations of H. Scriblerus Secundus*. T. Davies, T. Lowndes, W. Caslon, T. Becket, T. Cadell. Oxford University, 1776.

FOOTNOTE. Direção: Joseph Cedar. Produção: David Mandil, Moshe Edery, Leon Edery. Israel: Movieplus Production; United King Films; Westend Films LLP, 2011.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: *Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Ditos e Escritos III. Org. Manoel B. de Mota. Tradução Inês A. D. Barbosa. 2ª ed. RJ: Forense Universitária, 2009.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução Alvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GIBBON, Edward. *Memoirs of my life and writings*. Project Gutenberg's, 2002.

GUIMARÃES, H. S.. *Pai Tomás no romantismo brasileiro*. Teresa (USP), v. 1, p. 421-429, 2013.

GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição: um pequeno tratado sobre a nota de rodapé*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.

HEIDERMAN, Werner (org). *Clássicos da Teoria da Tradução*. 2.ed. Florianópolis: UFSC/ Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

HILBERT, Betsy. *Elegy for Excursus: The Descent of the Footnote*. College English, v.51 n.4 p. 400-04, Apr, 1989.

HOMERO. *Iliada*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOMERO. *Iliada*. Vol. I. Tradução Haroldo de Campos. São Paulo: Mandarim, 2001.

HOMERO. *Iliada*. Tradução Manuel Odorico Mendes, prefácio e notas verso a verso de Sálvio Nienkötter. Cotia SP: Ateliê Editorial; Campinas: Editora Unicamp, 2008.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução Manuel Odorico Mendes; Prefácio de Prof. Silveira Bueno. São Paulo: Atena Editora, 2009. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/>>

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese de doutorado. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Instituto de Letras, 2006.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução Arthur M. Parreira; adaptação do texto para edição brasileira Mônica Stahel M. da Silva; revisão do texto grego Gilson Cesar Cardoso Souza. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

JORGE, Sebastião Barros. *Política movida à paixão: o jornalismo polêmico de Odorico Mendes*. São Luís: Departamento de Comunicação Social da UFMA, 2000.

- LACOMBE, Américo Jacobina. *Cartas de Manuel Odorico Mendes*. Coleção Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1989.
- LEAL, Antonio Henrique. *Pantheon maranhense*. 2. ed. Rio de Janeiro: Alhanbra, 1987.
- LEFEVERE, André. *Translation/History/Culture: a sourcebook*. London: Routledge, 1992.
- LISBOA, João Francisco. *Obras de João Francisco Lisboa*. Vol. IV. 3 ed. São Luís: ALUMAR, 1991.
- LIPKING, Lawrence. *The Marginal Gloss*. In: *Critical Inquiry*, 1977, Bd. 3, Chicago, University Press. p. 609-655.
- MEDINA, Antonio Rodrigues. *Odorico Mendes: tradução da épica de Virgílio e Homero*. Tese de doutoramento. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1980.
- MENDES, Manuel Odorico. *Virgílio Brasileiro ou tradução do poeta latino*. Typographia de W. Remquet e CA, Paris, 1858.
- MENDES, Manuel Odorico. *Traduções de Voltaire*. Edição comemorativa do bicentenário de Odorico Mendes, com introdução e notas de Sebastião Moreira Duarte. São Luís: Edições AML, 1999.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Tradução Cássia Zanon. 2ed. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick, ou, A baleia*. Tradução: Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. Tradução dos apêndices: Bruno Gambartto. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MORAIS, Francisco. *Palmeirim de Inglaterra*. 2. ed. Seleção, argumento, prefácio e notas de Rodrigues Lapa. Lisboa : Santelmo, 1960.

MOSCATO, D. C.; DENIPOTI, C. *A obra em pé de página: as notas de rodapé nos livros indigenistas de José de Alencar*. Revista Esboços. v. 20, n. 29. Programa de Pós- Graduação em História da UFSC, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou he-lenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Organização e Tradução Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg. *Pólen - Fragmentos, Diálogos, Monólogos*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

OLIVEIRA, José Quintão de. *Breve nota sobre a poesia de Odorico Mendes*. Remate de Males, v. 32, p. 389-398, 2012.

PENA, Eduardo Spiller. *Ser advogado no Brasil : uniformização e disciplina no discurso jurídico de formação*. Tuiuti (UTPR), Curitiba-PR, v. 23, p. 55-68, 2001.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. 3. ed Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

POPE, Alexander. *Dunciad* : with notes variorum, and the prolegomena of Scriblerus. London: Printer for Lawton Gilliver, 1729. Disponível em: <<https://archive.org/details/dunciadwithnotes00pope>>. Acesso em: 25 de nov. 2015.

RAUPP, Marcelo. *A história da transmissão e da tradução da Bíblia em nível mundial e no Brasil e as marcas ideológicas nas primeiras traduções brasileiras completas dessa obra*. Tese em Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2015.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou A nova Heloísa*. Tradução Fúlvia M.L. Moretto. São Paulo: Hucitec, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Tradução Maria Lacerda de Moura. Edição Ridendo Castigat Mores. Ebook Brasil, 2001.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 2a Edição melhorada pelo autor. Tomo primeiro (1800-1830). Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro Leitor, 1902.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 2a Edição melhorada pelo autor. Tomo segundo (1830-1870). Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro Leitor, 1903.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa!* Ensaios Literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SCLIAR, Moacyr. "Notas ao pé da página". In: *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 371-375.

SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó, SC: Argos, 2011.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

STEVENS, Anne H.; WILLIAMS, Jay. *The Footnote, in Theory*. In: *Critical Inquiry* 32. The University of Chicago, 2006.

STOWE, Harriet Beecher. *A cabana do pai Tomás*. Tradução de Herberto Sales. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969.

VEIGA, Cláudio. *Um brasileiro soldado de Napoleão*. São Paulo: Ática, 1979.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. Londres e Nova York: Routledge, 1995.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908*. Introdução de Heron de Alencar. 4a. ed. Editora Universidade de Brasília, Brasília, 1963.

VILA MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Tradução Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução Manuel Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

VIRGÍLIO. Eneida Brasileira ou tradução poetica da epopéa, de Publio Virgilio Maro. Tradução Manuel Odorico Mendes Paris: Typographia de Rignoux , 1854. Texto digitado por Leandro Abel Vendemiatti e revisado por Paulo Sérgio de Vasconcellos. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/>>. Acesso em: 30 abr. 2013.

VOLLARO, Daniel R. *Lincoln, Stowe, and the "Little Woman/Great War" Story: The Making, and Breaking, of a Great American Anecdote*. Journal of the Abraham Lincoln Association, Vol. 30, N. 1, 2009.

VOLTAIRE. *Collection complete des oeuvres des M. de Voltaire*. Dernière Édition. Tome Premier. Genève, Cramer, 1764.

WALSH, Rodolfo Jorge. "Nota al pie". In: *Un kilo de oro*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1987. p. 69-96.

WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire: histoire de la littérature brésilienne*. Berlin: Albert Cohn & D. Collin, 1863.



YEE, Raquel da Silva. *Odorico Mendes, o manuscrito da Iliada e diversas facetas da atividade tradutória*. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, UFSC, Florianópolis.