

JÚLIO CESAR NEVES MONTEIRO

**RUSKIN TRADUZIDO:
SESAME AND LILIES POR PROUST E CATALÁN**

**Florianópolis
2009**

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

**RUSKIN TRADUZIDO:
SESAME AND LILIES POR PROUST E CATALÁN**

Júlio Cesar Neves Monteiro
Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa

Tese submetida como parte dos
requisitos para a obtenção do
título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.
Área de Concentração: Teoria Literária.

Florianópolis
2009

À Ana Luísa e ao Felipe.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Walter Carlos Costa;

À UNIOESTE – Universidade Estadual do Oeste do Paraná;

Ao programa de Pós-Graduação em literatura e à Elba em especial;

À minha família;

Às amigas Luana e Alessandra.

RESUMO

Este trabalho parte da análise das traduções da obra *Sesame and Lilies*, de John Ruskin, para o francês e para o castelhano para fazer um exame de questões ligadas ao gênero ensaístico, à tradução de ensaios e à autoria. Para isso, analisarei a tradução de Marcel Proust para o francês e seu paratexto e a tradução para o castelhano feita por Miguel Catalán e o respectivo paratexto.

Palavras-chave: Ruskin, Proust, Catalán, ensaio, autoria, paratexto.

ABSTRACT

This study analyses the translations of *Sesame and Lilies*, by John Ruskin, into French and Spanish in order to examine issues related to the essay as a literary genre, to the translation of essays and to authorship. This exam will be carried out by analysing the translation into French by Marcel Proust and its paratext and the translation into Spanish by Miguel Catalán, accompanied by its paratext.

Key words: Ruskin, Proust, Catalán, essay, authorship, paratext.

SUMÁRIO

RESUMO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - LITERATURA E SOCIEDADE NA INGLATERRA E NA FRANÇA DO SÉCULO XIX.....	5
1.1 Aproximações e diferenças entre a França pós-revolucionária e a Inglaterra vitoriana.....	5
1.2 Idéias e ideais vitorianos.....	7
1.3 Algumas considerações sobre a literatura vitoriana.....	17
1.4 Tradução literária na Inglaterra do século XIX.....	19
1.5 Literatura e sociedade na França do pós-1789 até 1900.....	26
1.6 Tradução literária na França do século XIX.....	34
CAPÍTULO 2 - ENSAIO E TEXTO TRADUZIDO.....	41
2.1 Por uma poética do ensaio.....	41
2.2 Autoria e tradução canônica.....	56
2.3 Paratexto e tradução de ensaio.....	82
CAPÍTULO 3 – <i>SESAME AND LILIES</i> POR RUSKIN, PROUST E CATALÁN..	94
3.1 John Ruskin, autor de <i>Sesame and Lilies</i>	94
3.1.1 Ruskin no Brasil.....	96
3.2. O ensaio vitoriano.....	99
3.2.1 O ensaio na literatura francesa do século XIX.....	100
3.2.2 O ensaio espanhol.....	101
3.3. <i>Sesame and Lilies</i>	102
3.4. As introduções de Ruskin para as edições de 1865, 1871 e 1882.....	108
3.5 Proust tradutor de Ruskin.....	116

3.5.1 O paratexto de Proust em <i>Sésame et les Lys</i>	121
3.6 A recepção de <i>Sésame et les Lys</i>	127
3.7 O paratexto dos editores das edições inglesa e francesa.....	128
3.7.1 Deborah Epstein Nord, organizadora de <i>Sesame and Lilies</i>	129
3.7.2 Antoine Compagnon, organizador de <i>Sésame et les lys</i>	131
3.8 Ruskin e Proust na Espanha.....	134
3.8.1 As traduções de <i>Sesame and Lilies</i> para o catalão e para o castelhano.....	135
3.8.2 A presença e a influência de Ruskin na Espanha.....	135
3.8.3 Proust na Espanha pós-Geração de 98.....	142
3.9 A tradução castelhana de Miguel Catalán e seu diálogo com a tradução de Proust.....	142
CONCLUSÃO.....	148
BIBLIOGRAFIA.....	152
ANEXO – <i>SESAME AND LILIES</i> E <i>SESAMO Y LIRIOS</i>	169

INTRODUÇÃO

Esta tese surgiu da constatação da necessidade de investigar mais a fundo questões ligadas à poética do ensaio, à autoria e à tradução como crítica literária e como elemento importante de todo sistema literário.

Assim, este trabalho tem como objetivo investigar o ensaio como gênero literário e a migração de características desse tipo específico de texto literário para outros tipos de prosa. O ensaio, gênero maleável, hipertextual por excelência, situado no entre-lugar da tríade clássica lírica-épico-drama, reúne muitas das características que Berardinelli (2008) considera constitutivas da prosa de arte, tais como o ritmo, a seleção lexical e a abordagem criativa de temas os mais variados, mesmo os mais banais. Esses elementos podem ultrapassar a fronteira porosa do ensaio e manifestar-se em outros gêneros literários, tal como o romance, ele mesmo um gênero à margem da tríade clássica. Além disso, a análise dos paratextos do autor, dos tradutores e dos editores também servirá para sublinhar a natureza hipertextual do ensaio e para examinar questões de autoria, especialmente quando esta está vinculada à tradução.

A tradução desempenha um papel considerável tanto na fixação do gênero ensaio como na migração de suas características para outros textos em prosa e vai merecer nesta tese atenção especialmente no que concerne a questões de autoria do texto literário, canonicidade e intervenção autoral do tradutor. É preciso, ainda, considerar que a tradução é uma prática sociocultural ligada a outras práticas e instituições sociais, e, como alerta Hermans (1985) em sua defesa de estudos descritivos de tradução, uma abordagem assim tem resultado duplamente positivo:

on the one hand, a considerable widening of the horizon, since any and all phenomena relating to translation, in the broadest sense, become objects of study; and, on the other

hand, it provides a more coherent and goal-directed type of investigation, because it operates within a definite conception of literature and remains aware of the interplay between theory and practice (p. 14).

A fim de discutir e ilustrar as questões propostas, analisarei a tradução de Marcel Proust do texto *Sesame and Lilies* de John Ruskin, um caso que, em minha opinião, reúne com muita felicidade todos os pontos levantados acima. Poucas vezes se viu de forma tão manifesta a co-autoria de um tradutor do texto traduzido, texto esse que passa a gozar de status quase independente, bem como o paratexto que lhe serve de introdução e comentário. A edição castelhana do professor valenciano Miguel Catalán será examinada como caso paradigmático.

John Ruskin (1819-1900), conhecido no Brasil principalmente por seus escritos sobre arte e arquitetura, foi um dos representantes mais ilustres da era vitoriana. Foi um homem de muitos interesses e escritor prolífico; era crítico de arte, foi professor de Artes em Oxford, foi também poeta e tradutor. Crítico ferrenho da Revolução Industrial, principalmente por essa ter supostamente contribuído para a desumanização do homem, foi também pensador reformista, defensor da educação para os cidadãos de ambos os sexos e de todas as camadas sociais e da criação de bibliotecas públicas, escreveu ensaios e conferências sobre economia, política, educação que influenciaram, entre outros, Mahatma Gandhi e Rui Barbosa.

É sobre educação e seu papel na vida de homens e mulheres que Ruskin trata nas duas conferências reunidas em *Sesame and Lilies*, publicado pela primeira vez em 1865. A importância desse livro pouco extenso e aparentemente despretensioso atravessou décadas não só pelas opiniões ali contidas nem pela prosa bem-cuidada em que essas idéias foram escritas, mas também por ter sido um dos livros de Ruskin traduzidos para o francês por um autor iniciante, no começo do século XX: Marcel Proust.

Proust traduziu *The Bible of Amiens* e *Sesame and Lilies* de Ruskin como maneira de reverenciar um autor que estimava, apesar de ter posições muito diferentes das dele, tanto nas convicções pessoais como do ponto de vista artístico. Ruskin acreditava na salvação do homem pela arte; Proust acreditava na arte pela arte. Embora Ruskin fosse tão diferente dele, Proust refinou, com suas traduções desse autor, seu próprio estilo e utilizou vários dos elementos da prosa de Ruskin em sua obra futura. O recurso de jovens autores à tarefa de traduzir bons autores para aperfeiçoar seu próprio estilo foi recomendado pelo italiano Giacomo Leopardi. Em carta endereçada a Pietro Giordani, Leopardi “expõe uma concepção muito original e independente, defendendo a prática da tradução para o escritor iniciante. É traduzindo que se aprende a compor com estilo” (Guerini 2007, p.129).

Tendo a ajuda de sua mãe, Jeanne Proust, e da amiga Marie de Nordlinger (a quem considero, nesta tese, co-autoras das traduções), Proust não apenas traduziu, mas recriou as obras de Proust em língua francesa. Seu paratexto para *Sésame et les Lys*, publicado em 1906, constitui-se de um prefácio que logo ganharia vida independente e de “notas do tradutor” que são, em sua essência, notas de comentário e de crítica literária, de caráter opositivo e ensaísta.

Utilizo, nesta tese, a edição em língua inglesa de Deborah Epstein Nord para *Sesame and Lilies* publicada pela Yale University Press em 2002. A edição francesa utilizada nesta tese é a de 1906, pela Mercure de France. Consulto também o prefácio de Antoine Compagnon para a edição organizada por ele e publicada pela Complexes em 1999. A edição castelhana que utilizo para análise foi a publicada pela Universidade de Valência em 2003. Lanço mão, também, para comparação e conferência, da versão castelhana de Julián Besteiro, publicada em 1907 pela Biblioteca Científico-Filosófica. A fim de completar o panorama das versões de *Sesame and Lilies* na Espanha, utilizo a versão catalã de Manuel de Montolíu, publicada em 1909 pela Biblioteca Popular de “L’Avenç”.

Esta tese estruturar-se-á da seguinte forma: no capítulo 1, abordarei temas relacionados às sociedades e às literaturas francesa e inglesa do século XIX e início do século XX a fim de entender o contexto no qual surgem as obras de John Ruskin e Marcel Proust. O descompasso entre as datas apresentadas como início e fim das épocas retratadas na Inglaterra e na França refletem a dificuldade de se estabelecer datas fixas para movimentos sociais e literários, embora essas datas sejam necessárias para investigarmos os fenômenos literários.

Os movimentos e escolas de pensamento se sobrepõem, coexistem e, não raro, possuem raízes em épocas muito anteriores àqueles que se aceitam como sendo de seu início e têm efeito em épocas que lhes são muito posteriores. É, portanto, por aproximação que estabeleço relações entre os fatos neste capítulo. É também por aproximação e por afinidade com o tema desta tese que apresento os dados sobre literatura. Não pretendendo ser exaustivo na exposição de fatos, nomes e datas que são de conhecimento comum, apresento um recorte dos elementos que permitem lançar luz sobre os ambientes literários nos quais Ruskin e Proust desenvolvem sua obra.

No capítulo 2, proponho uma reflexão sobre o que denomino poética do ensaio, abordando questões de gênero, retórica, estilística e estética, partindo da concepção de ensaio como produção hipertextual por excelência. Para estudar prosa artística e sua tradução, parto da hipótese de que é preciso analisar o ensaio e reconhecer seu papel na fixação das demais formas de prosa artística. Nesse capítulo, discuto também questões ligadas à autoria do texto literário e questões relacionadas ao cânone. Discuto, em particular, o que chamo de tradução canônica e seu peso na análise de traduções. Por fim, apresento algumas reflexões sobre o paratexto de autoria do tradutor e sua relação com o texto traduzido.

No último capítulo desta tese, apresento comentários sobre o texto francês de *Sesame and Lilies* produzido por Proust, as relações de tradução e autoria entre Proust e Ruskin e o peso da tradução *Sésame et les lys* na obra futura

de Proust, na literatura francesa e nas traduções posteriores, para outras línguas, do texto de Ruskin. Tomo a tradução espanhola de 2003 do texto como caso paradigmático e procuro demonstrar em sua análise as questões de autoria, tradução canônica e hipertextualidade do ensaio levantadas ao longo da tese.

CAPÍTULO 1 – LITERATURA E SOCIEDADE NA INGLATERRA E NA FRANÇA DO SÉCULO XIX

Neste capítulo, apresento um panorama das sociedades e das literaturas inglesa e francesa no decorrer do século XIX e começo do século XX com o intuito de mostrar as grandes inovações em todas as áreas do conhecimento humano que essas duas nações experimentaram nesse período. Mostro que a literatura expande seus limites e desafia o cânone vigente até então, beneficiada pelos novos tempos e pela inclusão de vastas camadas de população antes alijada do processo de produção, distribuição e consumo do texto literário, bem como pelo intercâmbio de tendências via tradução.

1.1 Aproximações e diferenças entre a França pós-revolucionária e a Inglaterra vitoriana

Para analisar os pontos de contato e de afastamento entre França e Inglaterra no período que vai da Revolução Francesa até, *grosso modo*, a primeira década do século XX, no caso da França, e entre aproximadamente 1837 e 1901, no caso da Inglaterra, é preciso lembrar as influências, desejadas ou não, que a França pós-revolucionária exercia na Inglaterra vitoriana e vice-versa. De fato, as centenárias e turbulentas relações de toda natureza entre a França e a Inglaterra ganham contornos especiais no século XIX, que foi de mudanças radicais em ambos os países.

A sociedade francesa do século XIX e da virada do século XX está em mudança, como a sociedade do outro lado do Canal da Mancha, a vitoriana Inglaterra. Em ambas há preocupação com a instrução pública em todos os níveis e para ambos os sexos, e em ambas há interesse na melhora de condições de vida do povo em geral. Como na Inglaterra, também na França a circulação de livros, jornais e revistas aumentou significativamente, mas na França a circulação de material impresso de todas as tendências políticas parece ter sido maior do que na Inglaterra. O espírito revolucionário também manteve afastado da sociedade francesa qualquer reverência à figura do governante como cidadão com status acima dos demais, algo impensável na Inglaterra vitoriana. Esse espírito também manteve rígida a separação dos dogmas da Igreja do ordenamento social e das discussões científicas, filosóficas e literárias, com a conseqüente redução da produção e consumo de material confessional, o que não ocorreu na Inglaterra no mesmo período. Essas são algumas das razões pelas quais a literatura francesa desse período, imbuída do espírito de 1789, circulava com tantas limitações na Inglaterra.

Estudos em ambos os lados do Canal da Mancha têm procurado demonstrar que as diferenças e semelhanças entre os dois países no século XIX são resultado, em grande parte, do espelhismo que ocorria entre as duas nações, ambas buscando um lugar na nova configuração social, política, econômica e cultural da Europa:

Tout autant que les hommes, les idées circulent, et la France et la Grande-Bretagne n'ont cessé de se lire à travers le regard de l'autre [...] Au-delà de cette réflexion et d'un état des lieux des multiples formes qu'ont pu prendre les notions de modèles et de contre-modèles, les admirations et les rejets, ce recueil a aussi voulu permettre de s'interroger sur les acteurs et les modalités de la circulation des idées et des hommes. (Aprile e Bensimon 2006, p. 08).

Na literatura, como indica Madame de Staël, a França incorpora muitos elementos do romantismo inglês. Walter Scott, entre outros, é apontado como influenciador do romantismo histórico na França. De fato, mesmo antes do período de que me

ocupo aqui, há sinais evidentes do intercâmbio literário França-Inglaterra via tradução: Letourneur, em nota de suas traduções intituladas *Shakespeare traduit de l'Anglois*, que ele começa a publicar a partir de 1776, afirma, a propósito da sua tradução do termo “romantic” como “romantique”:

Nous n'avons que deux mots, peut-être même qu'un seul, pour exprimer une vue, une scène d'objets, un paysage, qui attache les yeux et captive l'imagination. Si cette sensation éveille dans l'âme émue des affections tendres et des idées mélancoliques, alors ces deux mots : romanesque et pittoresque ne suffisent pas pour le rendre[...] Le mot anglais est plus heureux et plus énergique. (Roddier 1998, p. 210)

Portanto, o romantismo francês, que tanto influenciaria literaturas nacionais como a brasileira, recorreu à língua inglesa para dali obter o adjetivo *romântico*, que terminaria por exportar para as demais línguas latinas junto com sua influência literária. É à luz dessas aproximações e diferenças que apresento, nas seções seguintes deste capítulo, um breve panorama da literatura e da sociedade na Inglaterra e na França do século XIX.

1.2 Idéias e ideais vitorianos

Entre 1837 e 1901, a Inglaterra viveu o que se convencionou chamar de período vitoriano. Na verdade, o período vitoriano começa mesmo antes da ascensão da rainha ao trono da Grã-Bretanha, começando com o fim das guerras napoleônicas em 1812 e prolongando-se até o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914 (Seaman 1973; Davis 2002). A delimitação da era vitoriana tem muito mais a ver com as idéias e ideais de uma época do que com o reinado de uma monarca em particular. Seja como for, o período vitoriano foi fundamental para alçar a Inglaterra à condição de potência mundial e estabelecer classes sociais letradas no país.

É o período da consolidação da Revolução Industrial e das mudanças por ela acarretadas. A sociedade sofre mudanças extremas quando a população passa de primordialmente rural para urbana. Perde-se o sentido medieval de coletividade e a sociedade torna-se individualista, individualismo que, longe de ser mostra de egoísmo, revela-se mesmo uma questão de sobrevivência dos cidadãos em condições tão adversas como as oferecidas nas cidades:

Drawn into intense physical proximity, nineteenth-century human beings had increasingly to define themselves in largely private and personal terms, set over *against* the social, shielding their independence from social threats whilst also still yearning for a lost sense of social belonging. (Davis 2002, p.46)

A era vitoriana herdou condições terríveis de trabalho das décadas anteriores, quando o processo de urbanização motivado pela industrialização começou. Gradualmente, no entanto, foram perdendo força os ideais do utilitarismo, que pregava a livre iniciativa e a livre negociação entre patrões e empregados. Ainda assim, a jornada de trabalho podia ser de dez horas ou até de dezenove horas, em condições insalubres, pois não havia legislação abrangente para normatizar jornada e condições de trabalho. Uma grande revolução, timidamente ensaiada no início do século XVIII, aprofundou-se com a crescente industrialização no século XIX: leis começaram a regulamentar as jornadas de trabalho de alguns grupos e a estabelecer idades mínimas para emprego e tipo de trabalho que crianças e mulheres poderiam realizar. O importante é que, ainda que de modo lento e desigual, a jornada de trabalho sofreu redução efetiva e essa redução foi sentida pelo mercado editorial, que percebeu que mais tempo livre das classes trabalhadoras poderia significar mais tempo para consumir literatura.

A sociedade britânica passa de rural a urbana, de agrária (ainda que a terra continuasse a representar riqueza) a industrial, de fortemente influenciada pela religião ao cientificismo (“the general loosening of the old evangelical straight-jacket was evident in most places”) (Seaman 1973, p. 419), da informação limitada a

pequenos grupos a uma sociedade na qual as informações e o acesso a bens culturais se popularizam cada vez mais, devido às mudanças no sistema educacional, à redução da jornada de trabalho, ao surgimento de bibliotecas e de livrarias e de novos meios de divulgação de material literário, tais como jornais e revistas. A leitura vai-se estabelecendo através das mais diversas classes sociais. Para entender a literatura que surge nesse período, cabe uma descrição mais detalhada da leitura na era vitoriana.

A leitura era percebida de modo bem diferente na sociedade vitoriana, se comparada às percepções de leitura atuais. Desde o século XVIII, o ato da leitura estava associado às sensações; ler era um ato físico, uma percepção sensorial que levava a determinadas reações, idéia defendida, entre outros, por John Locke:

If it shall be demanded then, *when a man begins to have any ideas?* I think, the true answer is, when he first has any *sensation*. For since there appear not to be any ideas in the mind, before the senses have conveyed any in, I conceive that ideas in the understanding, are coeval with *sensation*; which is such an impression or motion, made in some part of the body, as produces some perception in the understanding. (1997, p.120)

No século XIX, a “sensação” estava ligada a reações físicas decorrentes de emoções fortes, de comoções causadas, entre outros motivos, por um episódio sangrento, ou pelas impressões deixadas pela leitura de um livro:

Reading nourished or poisoned bodies like victuals or drink [...] But reading affected bodies in other ways too, causing shocks like electricity, explosions, wounding us like weapons – or sticking to our skins like pitch. Sometimes these tropes were linked to specific genres: sensation fiction, for example, was often described as generating extreme bodily effects. (King and Plunkett 2005, p.36)

Na Inglaterra vitoriana, acreditava-se que as sensações variavam de acordo com a classe social e podiam apresentar sério risco à coesão social. Com o aumento das taxas de alfabetização e o acesso a material impresso, as classes populares estavam mais sujeitas, segundo as opiniões correntes nas primeiras décadas da era vitoriana, à degeneração física e moral:

People varied in their susceptibility to sensation. Working-class readers were thought to be easily affected by sensual imagery [...]. Cheap newspapers were dangerous because they brought the overt excitement of politics, murder, and other current events into ordinary cottages and working-class homes. Genteel readers, on the other hand, could remain aloof by rising to logical abstraction. [...] Books suited to one kind of readers might be totally inappropriate for others. Who read what, and under what circumstances, mattered intensely. (Secord 2000, p.12)

Seja como for, o número crescente de pessoas alfabetizadas, a redução da jornada de trabalho e o conseqüente aumento de horas dedicadas ao lazer e à instrução e as novas tecnologias de imprensa, muitas importadas dos EUA, tornaram o livro um objeto cada vez mais comum na sociedade vitoriana. Se no começo da era vitoriana um livro podia chegar a custar o equivalente a um dia de trabalho de um artesão em Londres (Chapman 1968, p.58), as novas tecnologias de impressão que chegaram dos EUA e a mecanização da produção de papel tornaram o livro gradualmente mais acessível às classes média e operária. Naturalmente, a relação entre todos os fatores anteriormente citados e a expansão da circulação de livros é uma generalização quase consensual entre os estudiosos desse período histórico, quando na verdade esse movimento não foi nem uniforme nem é facilmente detectado por meio do exame das cifras relativas à produção de exemplares na Inglaterra no período vitoriano, como alerta Alexis Weedon:

Reading the history of the century we might expect that improvements in literacy, in standards of living and in

purchasing power would increase the demand for books, and that cheaper raw materials and printing machines would improve the industry's ability to supply that need. However, there is little direct evidence that enables us to weigh these observations [...] (Weedon 2003, p. 31)

De qualquer modo, o importante aqui não é quantificar os elementos citados, mas sim avaliar seu impacto na sociedade vitoriana e, partindo da generalização anteriormente mencionada, analisar as condições de produção, distribuição e consumo das obras literárias. É preciso lembrar também que a alfabetização, no início da era vitoriana, era medida através da contagem de registros de casamentos, nos quais constavam as assinaturas dos noivos. Esse método, além de excluir parte da população que não passava pela formalização do casamento, não oferecia garantia de que os noivos soubessem mais do que assinar os próprios nomes ou que fizessem da leitura uma prática rotineira. Nem todos os considerados alfabetizados de fato o eram nem todos os realmente alfabetizados faziam parte da população letrada, no sentido de conferir às práticas de leitura e escrita papel importante em suas vidas.

Uma maneira comum até a década de 1860 (Chapman 1968; Davis 2002) de tornar o preço das obras mais acessível e de manter o interesse dos leitores era a publicação das obras em três volumes ou publicá-las em fascículos nos jornais e nas revistas. A publicação em três volumes teve também o efeito de dar enorme poder aos editores, que dominavam o mercado e, assim, podiam controlar o conteúdo das publicações, tanto originais como traduções, colaborando com a censura vitoriana. A prática de publicação em fascículos em jornais e revistas perdurou, pois esses meios de comunicação tinham preços muito mais baixos e atingiam muito mais público,

enquanto que o modelo tradicional de edições de obras em três volumes foi gradativamente se extinguindo devido ao barateamento dos custos de impressão, repassado para o consumidor, e às novas exigências do público leitor.

A circulação de livros entre as novas classes letradas dava-se por meio do empréstimo em bibliotecas ou pela compra de exemplares por encomenda a livreiros, a caixeiros-viajantes ou em livrarias. No século XIX, as bibliotecas podiam ser privadas ou públicas. As bibliotecas privadas cobravam uma taxa de adesão que variava segundo o público a ser atingido e tanto podiam ser itinerantes como instaladas em barbearias e cafés. Devido ao grande público que atendiam e à compra de muitos exemplares de uma mesma obra, as bibliotecas privadas exerciam grande poder sobre os editores e, assim, exerciam também influência sobre o teor das publicações. Empresários do ramo, como Charles Edward Mudie, controlavam o preço das obras e também o que devia ser publicado:

With sufficient bulk purchasing power to demand a 60 per cent discount on the retail price from the publishers, with a market of up to 25,000 subscribers, it was Mudie (and W. H. Smith with his 15,000 subscribers) who could dictate the success of a novel, could censor content from his Evangelical perspective, and insist upon the three-decker format, necessitating as it did the continuing return of the one-volume subscriber to complete the novel as a whole.

(Davis 2002, p.208)

Algumas dessas bibliotecas privadas adaptaram-se ao crescente poder aquisitivo da classe média e da classe operária e transformaram-se em grandes redes de livrarias como a W. H. Smith.

As bibliotecas públicas tomaram novo fôlego a partir de meados do século XIX. Inspirada pelas idéias reformistas da época, a Câmara dos Comuns estimulou a criação ou renovação de bibliotecas públicas país afora. Em 1850, foi aprovada uma lei que autorizava os conselhos municipais a criarem impostos para a criação de bibliotecas públicas a fim de aumentar os espaços de leitura destinados à população como um todo e, especialmente, para a classe trabalhadora. O relatório da comissão criada pela Câmara dos Comuns em 1849 para avaliar a necessidade de estabelecer novas bibliotecas oferecia outro argumento para justificar seu parecer favorável: “It is also truly observed that the establishment of such depositories of standard literature would lessen, or perhaps entirely destroy, the influence of frivolous, unsound and dangerous works” (King and Plunkett 2005, p.256).

Embora as bibliotecas públicas visassem atingir toda a população de uma determinada região, o público era formado sobretudo pela recém-letrada classe operária e, em menor grau, pela classe média. O uso desses espaços públicos não se dava, entretanto, sem conflito entre classes com valores tão distintos entre si: “for the very poor, the libraries were uncomfortably official and disciplined; for the middle class they were all too public” (Chapman 1968, p. 57). Apesar das inadequações, as bibliotecas públicas estimularam o aumento da publicação de títulos e criaram um ambiente de estímulo à leitura de obras dos mais diversos gêneros.

O aumento no número de livrarias foi enormemente favorecido pelas novas tecnologias de impressão e de produção de papel, o que barateou o custo dos livros. Outro avanço tecnológico importante foi a construção de ferrovias. Pelos trens, livros, jornais e revistas chegavam mais rápido aos mais distantes pontos do país e os livreiros montavam quiosques nas estações para oferecer livros em edições mais baratas destinadas ao entretenimento dos viajantes que iam de uma cidade a outra ou, com o avanço da industrialização e a conseqüente expansão dos limites dos centros urbanos, dos subúrbios para seus locais de trabalho nas cidades.

Como dito anteriormente, quem lia e o que se lia era de extrema importância. A classe alta instruída normalmente lia *The Times* ou *Daily Telegraph* (Seaman 1973) e

condenava a leitura, por parte da classe trabalhadora, de periódicos que contrariavam o ideal vitoriano de instrução, ou seja, de que todo material impresso, inclusive os jornais, deveriam ter um caráter instrutivo. Dentro do espírito liberal e humanizador vigente à época entre as classes superiores, a leitura por parte da classe trabalhadora tinha fins de dominação ideológica bastante claros, se se quiser adotar uma análise mais marxista:

Literature would rehearse the masses in the habits of pluralistic thought and feeling, persuading them to acknowledge that more than one viewpoint than theirs existed – namely, that of their masters. It would communicate to them the moral riches of bourgeois civilization, impress upon them a reverence for middle-class achievements, and, since reading is an essentially solitary, contemplative activity, curb in them any disruptive tendency to collective political action. (Eagleton 1996, p. 22)

Periódicos de grande êxito entre as classes mais baixas, como *Tit-Bits* e *Answers* serviam para aguçar as “sensações” da massa sem causar o benéfico efeito de instruí-la:

Answers soon had a circulation of a quarter of a million, and like *Tit-Bits* was looked down on, both then and afterwards, as ministering to the tendency of the partially educated to be fascinated by purely trivial and snippety bits of information. The real objection to them was that they sought principally to entertain rather than to inform or educate their readers. (Seaman 1973, p. 421)

Surge, com esses jornais e outros, como o *Daily Mail*, a chamada “imprensa marrom” (yellow press) baseada no sensacionalismo, no noticiário de crimes e de esportes e na venda de espaços publicitários e de anúncios pessoais (Chapman 1968; Seaman 1973). Surgem também os grandes impérios jornalísticos e uma nova imprensa, já no fim da era vitoriana. Essa nova imprensa já havia abandonado os ideais do início do vitorianismo de levar educação às massas e levava em conta os interesses que as classes trabalhadoras manifestavam por entretenimento e informação. Mais uma vez, e talvez de modo ainda mais claro, fica estabelecida a divisão da leitura de acordo com a classe social dos leitores.

Prefiro dizer que, antes que reforçar a divisão de classes, existente independentemente do papel da imprensa, os jornais espelhavam essas diferenças e atendiam a públicos distintos; em outras palavras, atendia à diversidade, o que, afinal, se coaduna com os ideais vitorianos de sociedade industrial. Afinal, o que são os leitores, senão consumidores de um bem cultural? Nada mais lógico, em uma sociedade capitalista industrial, do que atender à demanda e à expectativa dos diversos segmentos do público consumidor, contrariando a impressão da alta classe instruída, “who had hitherto supposed that ‘culture’ was made up of *The Times*, Carlyle and George Eliot, and that nobody read anything else” (Seaman 1973, p. 423). No fim da era vitoriana percebe-se, enfim, que a leitura de jornais que falavam às classes média e operária não tinham como resultado “the atheism, revolt and immorality that had been feared, but triviality” (Chapman 1968, p. 76).

No que toca às revistas, a variedade de publicações visava atingir públicos segmentados não só pela classe social mas também por sexo e idade. Havia, por exemplo, várias revistas voltadas para o público feminino e para o público infantil.

Apesar do crescente cientificismo da sociedade, as revistas religiosas não só continuaram a existir como tiveram importância no debate literário vitoriano. As revistas representantes da ala religiosamente mais conservadora condenavam a publicação e a leitura de obras de ficção, mas as mais liberais eram mais tolerantes e até publicavam ficção em suas páginas. A

importância da religião na Inglaterra vitoriana não deve ser desprezada: “The Bible remained the best-seller: over 4,500,000 copies of the Bible and The New Testament being printed between 1848 and 1850 alone” (Davis 2002, p. 203).

Na primeira metade do século XIX, as revistas eram poucas e tinham um público-alvo muito restrito. Já na segunda metade do século, a situação era inversa: havia revistas em excesso, resultado das novas tecnologias de impressão e do interesse em conquistar uma parte do crescente público leitor. As revistas, assim como os jornais, eram meios baratos de conseguir informação, lazer e cultura, ao passo que os livros ainda eram caros para a maioria da população. As classes média e operária mais instruída e com mais meios também foram contempladas pela explosão de ofertas de revistas semanais, quinzenais e diárias que traziam informações sobre os cuidados com o lar e também ficção publicada de forma seriada.

As combinações ficção seriada-crítica política ou literária e ficção seriada-conselhos úteis para a vida cotidiana eram as de maior sucesso editorial na Inglaterra vitoriana, ampliando, assim, o espaço que as revistas vinham conquistando nos cenários literário e cultural desde fins do século anterior, quando as revistas eram principalmente ambiente de publicação de resenhas e críticas de livros, raramente publicando ficção. Além da incorporação da publicação de ficção inédita, foram surgindo gradualmente outras inovações na transição entre as práticas consagradas na imprensa do século XVIII e as novas práticas da imprensa de meados do século XIX.

Das diferenças entre as práticas editoriais herdadas pelos vitorianos e as inovações desse período, o fim gradual do anonimato dos colaboradores das revistas é uma das mais importantes, pois tirou dos editores a responsabilidade exclusiva das críticas e concedeu visibilidade e reconhecimento para os colaboradores. John Morley, editor da *Fortnightly Review* em 1867, defendeu em artigo a abolição do anonimato:

One of the most striking characteristics of English society for a long time has been its artificial and unnatural silence. [...] A man may write anonymously with as much brilliance and mere cleverness, as if he were to sign his name, but the chances are very much against his writing with as much fervour and force in grave subjects. The sense that he personally, and not with an editor or an impersonal journal for buffer, is in contact with his readers, steadies a man wonderfully. [...] (King and Plunkett 2005, p.314)

Embora a questão possa ser tratada como resultado da batalha travada entre conservadores, que julgavam ser o anonimato necessário para se manter a imparcialidade e os inovadores, para quem assumir a autoria é necessária para que as responsabilidades sejam claras (Chapman 1968; Davis 2002), creio que a adoção dos artigos assinados é uma mudança muito mais importante, pois reconhece e sedimenta a autoria como parte importante do mundo editorial, vale dizer, do mundo cultural. Além do mais, o estabelecimento da prática dos artigos assinados ocorre ao mesmo tempo em que os autores de livros reivindicam o reconhecimento e o pagamento dos seus direitos autorais, o que indica que a autoria começa a ganhar força na sociedade vitoriana. A escrita passa a ter uma posição reconhecida pela sociedade, é profissionalizada:

The establishment of associations to represent the professional interests of various sectors of the [editorial] trade, such as the Society of Authors in 1896, also illustrated how far the business of bookselling, publishing, and literary authorship had come since the eighteenth century (...). Literary production was no longer, if ever it had been, the mythologized, casual, aesthetically informed pursuit of dedicated 'gentlemen' or 'gentlewomen', but had become part of a highly organized and commercial system" (Finkelstein 2002, p. 14)

Além de trazerem informações variadas, as revistas e jornais vitorianos exercem um papel muito importante na divulgação de livros e de autores, pois traziam resenhas dos lançamentos e, posteriormente, passaram a publicar também ficção original; em ambas situações, ajudavam a estabelecer o cânone. Autores eram consagrados ou execrados em suas páginas e muitas obras só foram publicadas graças a esses meios de comunicação.

As idéias sobre a sociedade, sobre o papel da leitura, os ideais que moviam a população inglesa e os meios para circulação dessas idéias e ideais pavimentam os rumos da literatura produzida no período vitoriano.

1.3 Algumas considerações sobre a literatura vitoriana

A literatura vitoriana está imbuída dos valores de seu tempo e acompanha as mudanças profundas que ocorrem na sociedade inglesa no período. Nas palavras de Davis (2002), “[n]othing typifies the Victorian age more than the committed but anxious position of the world of literature in relation to the wider world” (p. 201).

O romance foi o grande gênero do século XIX, apesar das acusações que pesavam contra ele, por supostamente provocar no seu público-alvo, as novas camadas letradas, o cultivo de baixos instintos, de valores morais dúbios e de, principalmente, provocar descontentamento da classe operária com sua condição, ameaçando, portanto, o tecido social.

A prosa romântica teve uma vida relativamente longa, mesmo com o crescente interesse do público por livros que abordassem crimes e desvios em geral. A poesia e o teatro românticos, por outro lado, foram perdendo cada vez mais espaço. Mesmo após o declínio dos ideais românticos, o romance acompanhou as inovações estéticas das novas escolas literárias e continuou popular, mas a poesia e o teatro mantiveram-se sem maiores renovações (Chapman 1968).

A tensão entre a liberdade individual e o controle social desejado pelo Estado foi sendo lentamente dissipada, em parte pela condição de prestígio literário que atingiram alguns dos representantes da nova literatura, como Walter Scott, que exerceu inclusive influência fora das fronteiras do Império, notadamente na França. Charles Dickens foi outro autor que angariou a estima tanto do público como da crítica, cada vez mais afastando, assim, o romance de sua má reputação.

Em meados do século XIX, o realismo entra em voga na Inglaterra, e com ele a prosa ficcional ganha mais prestígio entre os críticos (Chapman 1968; Davis 2002). Afinal, se o romance passa a falar do “real” e toma esse real como elemento de base da sua produção, termina por afastar-se da frivolidade do começo do século e caminhar cada vez mais em compasso com a seriedade vitoriana; logo, ele não pode ser tão prejudicial como se julgava antes.

A imprensa de modo geral e os periódicos literários em particular reconheceram o valor da obra de muitos escritores realistas, entre eles muitas mulheres, como George Eliot, que marcou posição não só pela qualidade de sua obra mas também por sua visão crítica do já consagrado Dickens, apontando nas obras desse uma grande frivolidade (Davis 2002). Embates críticos de alto refinamento retórico-argumentativo como os protagonizados entre Eliot e Dickens prenunciam, no meu ponto de vista, a ascensão da prosa não-ficcional na Inglaterra vitoriana.

Acredito mesmo que o prestígio alcançado pela prosa ficcional na era vitoriana levou a desdobramentos importantes, como é o caso da crítica e da historiografia literárias. Além disso, em decorrência do interesse do leitor médio por obras de cunho histórico e por prosa de arte, como relatos de viagens e biografias, surgem cada vez mais, tanto no mercado editorial como nas páginas dos jornais, obras de forte teor ensaístico.

1.4 Tradução literária na Inglaterra do século XIX

Desde muito cedo, já no século IX, as mais profícuas reflexões sobre tradução na Grã-Bretanha giram em torno da tradução dos clássicos greco-latinos e da Bíblia. E não por acaso, pois esses textos foram os primeiros a serem traduzidos para a língua inglesa, que dava seus primeiros passos para suplantá-lo como língua de cultura. Ao longo dos séculos, esses textos confirmaram sua posição fundamental na construção da literatura inglesa mas sofreram mudanças na forma de circulação e no tipo de público que visavam atingir. Depois de séculos restritos a religiosos ou à nobreza, os clássicos e a Bíblia começam, no século XIX, a circular sob forma de livros de alcance geral. Nesse século começam também a circular textos literários das mais diversas origens, com grande impacto sobre a literatura e a sociedade vitorianas.

A tradução dos clássicos ocidentais e orientais no século XIX mostra a disputa pelos novos leitores. É preciso lembrar que a educação das massas levou a um aumento considerável da produção de literatura em língua inglesa, que as pessoas das classes mais altas também liam em seus momentos de lazer, mesmo as obras consideradas então como não-canônicas. No entanto, a divisão entre as classes persistia inclusive no tipo de educação que recebiam, tendo os da classe alta uma educação mais tradicional, com ensino de grego, latim e leitura de autores clássicos nessas línguas. Os de classe social menos privilegiada e os que estavam em situação de risco social (pobres, órfãos etc.) recebiam uma educação mais pragmática, mais voltada para questões do dia-a-dia e para a formação de quadros profissionais, como as *industrial schools*, uma espécie de escola técnica para formar mão-de-obra para a indústria e que atendia principalmente aos jovens em situação de risco social.

O debate público entre Arnold e Newman, travado por meio de artigos na imprensa, tem por tema a tradução de Homero. Nos artigos, ambos expõem suas concepções do ato de traduzir, mas a discussão sobre tradução revela também suas concepções de leitura e de público leitor e a inclusão – ou não – das novas classes letradas, que não haviam recebido uma educação clássica, como parte desse público leitor e que papel essas classes desempenhariam.

De um lado temos Arnold, defensor dos interesses da classe dominante, embora aberto a concessões nos campos cultural e educacional como meio de controle social:

The urgent social need, as Arnold recognizes, is to ‘Hellenize’ or cultivate the philistine middle class, who have proved unable to underpin their political and economic power with a suitably rich and subtle ideology. [...] Arnold is refreshingly unhyocritical: there is no feeble pretence that the education o the working class is to be conducted chiefly for their own benefit, or that his concern with their spiritual condition is, in one of his most cherished terms, in the least ‘disinterested’. (Eagleton 1996, p.21)

Sua posição político-ideológica está presente nos argumentos de que lança mão na defesa dos acadêmicos como os únicos aptos a avaliar uma tradução de Homero, pois os leitores comuns só teriam como parâmetro de julgamento o gosto pessoal, que ele recusa como critério válido para julgar traduções dos clássicos:

[T]he general public [...] can only like or dislike Chapman’s version, or Pope’s, or Mr. Newman’s, but cannot *judge* them; it lies from the pedantic scholar to the scholar who is not pedantic, who knows that Homer is Homer by his general effect and not by his single words, and who demands but one thing in a translation, - that it shall, as nearly as possible, reproduce for him the *general effect* of Homer. (Arnold 2002, p. 254)

Para Arnold, só o acadêmico com sólido conhecimento das obras originais em grego poderia avaliar a qualidade de uma tradução. Ao público em geral restava a consulta às traduções como maneira de “helenizar-se” na medida do possível.

Do outro lado, temos Francis W. Newman, defensor do leitor comum como juiz de sua tradução. Filho de família abastada, defendia posições liberais como o voto feminino, e estava mais à esquerda de Arnold no espectro político-ideológico de seu

tempo. Segundo ele, em sua réplica ao artigo de Arnold, o leitor que teve acesso à educação, mesmo sem grande refinamento cultural, estaria mais apto a julgar a validade de sua tradução porque o leitor comum recorre a traduções para ter acesso aos clássicos e deles obter prazer, enquanto o erudito não precisaria recorrer à tradução para apreciá-los; se recorre a traduções, provavelmente é para apontar nelas os possíveis defeitos que sua erudição detecta. Alegou ter recorrido a mulheres, crianças e trabalhadores para testar a recepção de sua tradução da *Ilíada* e obteve grande êxito com esse público tradicionalmente desprezado por tradutores dos clássicos. Segundo Newman, em suma, trata-se de um combate entre gosto e erudição, sendo o leitor comum o representante do primeiro e os acadêmicos do segundo. Seu ponto de vista é defendido com vigor em seu texto:

An intelligent child is the second-best reader of Homer. The best is a scholar of highly masculine taste; the worst of all is a fastidious and refined man, to whom everything quaint seems ignoble and contemptible. (Newman 2002, p. 258)

O debate teórico sobre tradução está claramente delimitado pelas posições que os oponentes defendem na sociedade vitoriana; assim, para além da discussão sobre estratégias de tradução e sobre concepções de recepção e de consumo de traduções, o que está evidenciado é o que cada um entende ser o modelo vitoriano de sociedade, que condiciona suas reflexões e estabelece os limites que essas podem abarcar.

Não apenas as traduções dos clássicos prestavam-se à formação intelectual do cidadão vitoriano, e não só elas revelavam os posicionamentos teóricos e ideológicos dos tradutores que desempenhavam sua tarefa naquela sociedade. Traduções de textos de culturas distantes também tinham um viés educacional/acadêmico e atendiam, ao mesmo tempo, o propósito expansionista da Inglaterra: conhecer o outro era necessário, principalmente se o que estava em jogo era a dominação política e econômica desse outro. China e Índia são exemplos desse jogo de aproximação, conhecimento e dominação.

No caso da China, um dos maiores expoentes do intercâmbio literário e cultural entre China e Inglaterra foi James Legge, professor da Universidade de Oxford, missionário e tradutor de textos de religiões e de literatura chinesas. Para levar a cabo seus estudos comparatistas do Confucionismo e do cristianismo, entre outros, Legge fez algo muito diferente do que faziam os missionários da época: traduziu textos do chinês para o inglês a fim de aproximar essas culturas tão diferentes entre si. Traduziu não apenas textos religiosos e filosóficos, mas também poesia, sempre levando em consideração questões de hermenêutica, tentativa de conciliar forma e conteúdo e questões estilísticas (Girardot 2002). Ao contrariar o sentido natural do fluxo de informações da era vitoriana (conhecer o outro, mas mantendo-se afastado dele), Legge sofreu críticas de seus pares sinólogos por tentar aproximar as pessoas, e não meramente levar os textos sagrados do ocidente para o oriente e levar ao conhecimento dos ingleses a filosofia confucionista:

The mission of linguistic translation and religious conversion was fundamentally in this way a mutually educative process of moral transformation or, to borrow from the evangelical idiom, a procedure of ‘sanctification’ for both the Christian pilgrim and the Chinese heathen. Crucial to the whole missionary enterprise in Legge’s youthful estimation was the differential equation of translation and conversion – that is, the possibility of attaining some real reciprocity between European and heathen languages and between Christian and Chinese persons. (2002, pp. 34-35)

Para citar apenas um exemplo que julgo representativo da tradução de textos do subcontinente indiano, referir-me-ei à tradução do *Kama Sutra* em 1883 pelo famoso explorador Richard Burton que, a meu ver, revela as contradições da sociedade vitoriana, dividida entre a curiosidade pelo novo e a assimilação desse novo segundo sua lógica interna. A tradução do *Kama Sutra*, a grande obra sobre sexo e casamento da literatura escrita em sânscrito, foi realizada por Burton (auxiliado pelo orientalista Foster Fitzgerald Arbuthnot) aplicando-lhe o código moral vitoriano e as convenções textuais européias. As passagens mais incômodas para a sociedade

inglesa foram suprimidas ou suavizadas. Referências ao homossexualismo e a práticas sexuais menos convencionais foram apagadas da versão inglesa. O papel da mulher também foi redimensionado para caber no modelo vitoriano de feminilidade. A mulher descrita no texto em sânscrito perde sua autonomia e apresenta-se subordinada aos desejos do homem no texto inglês. Há, também, erros de interpretação do sânscrito. Essa análise crítica da tradução de Burton é muito recente:

There are (...) pervasive patterns of mistranslation. The Burton translation has no commentary and only a few notes, but there is little need for them, for they are incorporated in the text. (...) There are also countless miscellaneous errors, including anachronisms such as translating *aluka* (at 4.I.29) as potatoes, which did not exist in India in Vatsyayana's time. (...) In fact, the Burton translation is most accurate in the sections of Book Two that deal with the sexual positions, the topic for which the book became famous. Can this relative accuracy be explained by the fact that this is the part of the book most closely glossed by the *Anangaranga*? Or was it because this was what Burton cared about most, or worked on most carefully? Or was it because sex is easier to understand, being universal, than the cultural information that is specific to India? For the book is, really, about India after all, and this area, the realm of South Asian cultural assumptions built into the text, is where the Burton translation goes wrong most often. (Doniger and Kakar 2003, pp.lvi- lviii)

Não obstante todos esses problemas, a tradução de Burton é considerada um clássico. A versão de Burton ganhou status de texto de referência, passagem obrigatória para o conhecimento do *Kama Sutra*, e só ganhou a companhia de outro texto em língua inglesa em 2002, com a publicação da tradução de Wendy Doniger, catedrática norte-americana, e Sudhi Kakar, psicólogo indiano. A tradução de Burton amoldou-se ao pensamento etnocêntrico e conservador do leitor inglês de sua época e, indiretamente, impingiu o mesmo pensamento a outros leitores pelo

mundo e através dos tempos, que tiveram acesso a traduções indiretas do *Kama Sutra* via texto de Burton. Isso se aplica, entre muitos outros, ao leitor brasileiro.

Essa aproximação de culturas distantes e um certo afastamento – para não dizer desconhecimento – de literaturas européias contemporâneas pode ser explicada, por um lado, pela vocação expansionista da era vitoriana. Conhecer o dominado e apresentar uma versão “selecionada” de sua cultura legitimava a apropriação de traços culturais interessantes para a sociedade vitoriana e evidenciava o caráter quase que humanitário da presença britânica em terras distantes, pois os nativos poderiam livrar-se de seus maus hábitos, valores e crenças.

Por outro lado, a explicação para a pouca circulação de algumas literaturas européias na Inglaterra tem a ver com fatores de natureza diversa. No caso da pouca circulação de literatura alemã traduzida, por exemplo, a pequena quantidade de bons tradutores e a publicação de traduções de obras menores, de qualidade duvidosa, redundaram no escasso interesse manifestado pelo público inglês pela literatura germânica (Andrews 1959, p.406). Outro fator limitador da circulação de obras européias traduzidas foi, em grande medida, a censura vitoriana. Embora a era vitoriana tenha sido menos pudica e mais tolerante com divergências políticas do que comumente se acredita, é inegável que a censura teve um papel determinante na produção e no consumo de literatura nacional e de literatura traduzida. A “National Vigilance Association” era uma liga da moralidade que agia em conjunto com as bibliotecas privadas e com os grandes editores da época:

The National Vigilance Association had a family resemblance to an older Society for the Suppression of Vice (SSV), which had been formed in 1802. [...] The social purity movement increased its power by working closely with government agencies and circulating libraries to suppress purportedly obscene literature. Although officials did not invariably act on purity organizations’ many requests – indeed, one staff member confessed that “it is sometimes difficult to recognize them or work with them”⁸ – there was “a continuing close, and often symbiotic relationship between morality pressure groups, church, and [the British] state.”⁹ [...] Between

1888 and the late 1930s, purity organizations and government censors pressured writers through visits and surveillance, public proclamations and warnings, and threatening letters as well as trials for obscene libel. (Marshik 2001, p. i)

A circulação de literatura traduzida foi muito afetada pela censura vitoriana, tanto sob forma de censura oficial como sob outras formas, como a autocensura e a internalização dos valores puritanos, que também interferiam na produção de traduções. A autocensura, tanto a consciente como a inconscientemente empreendida pelo tradutor, foi grande aliada das instituições vitorianas: “de crainte d’offenser les institutions, le traducteur supprime tout ce qui pourrait leur déplaire; mais, pour ce faire, il doit être imprégné des valeurs de la société dans laquelle il vit” (Merkle 1994, p. 82). A tradução de *La terre* de Zola, por exemplo, foi iniciada e depois abandonada por dois tradutores em ocasiões distintas por sentirem-se incomodados com a linguagem crua do autor (Merkle 1994).

A literatura francesa, aliás, circulava livremente na Inglaterra apenas entre os poucos que tinham acesso ao original. Aos demais não restava alternativa senão consumir as versões modificadas e alteradas segundo os valores vitorianos. Tal foi o caminho percorrido pela literatura traduzida na Inglaterra vitoriana, um caminho de encontros, desencontros e apagamentos.

1.5 Literatura e sociedade na França do pós-1789 até 1900

A França do século XIX é um país de complexidades, de riqueza de idéias e de diversidade de opiniões. É, também, um país em comoção política. Da Revolução Francesa até início do século XX, sucederam-se sete regimes diferentes, nem todos compartilhando os ideais revolucionários, ainda que deles não pudessem fugir. Apesar das disputas políticas, o século XIX foi um período de esplendor na economia, nas ciências, nas conquistas sociais e nas artes francesas.

Foi no século XIX que floresceu o positivismo de Auguste Comte, surgiram os avanços científicos representados pelas descobertas de Louis Pasteur e do casal Curie, entre tantos outros. Enraizaram-se nas ciências o empirismo, a busca pela verdade, pela resposta objetiva para todos os questionamentos humanos. Em nome desse novo estado de coisas, tendo como ponto de partida a filosofia do positivismo, a sociedade passou por transformações que vão desde a reestruturação de Paris, com a construção de amplos bulevares que propiciam a circulação de ar e de pessoas, até o investimento maciço em educação popular a fim de formar cidadãos dispostos a ajudar na construção da nova ordem social. Esses são projetos, ressalto, de *nação* francesa, e superam todos os conflitos ideológicos dos regimes que se sucederam no período que examino. Esse projeto de nação, creio, ilustra de modo cabal a longevidade dos ideais revolucionários de liberdade, igualdade e fraternidade. O espírito da revolução permeia a sociedade francesa em todas as suas instituições, independentemente do regime de turno.

As idéias revolucionárias ou as burguesas que contra elas se insurgem ecoam em todas as áreas do conhecimento humano. O renovado interesse pelas ciências exatas e humanas, a laicização geral do Estado, todos são fatores que impulsionam a busca pela renovação das letras francesas. Capitalismo e socialismo, ambos impulsionados pela rápida industrialização do país, estão em combate no território francês, e desse combate a literatura se alimenta: a proliferação de escolas públicas, gratuitas e laicas, cujos representantes ilustres são Napoleão III e seu ministro da instrução pública, Victor Duruy, aumenta o número de franceses letrados e consumidores de literatura. A École des Hautes Études foi, sem dúvida, o símbolo maior da nova França que se queria construir, letrada e cientificista. (Rohr 1968).

Esse mesmo espírito está presente na literatura. A literatura francesa do período compreendido entre o século XIX e começos do século XX ainda ecoa aquele momento histórico do qual surgem escolas importantes, como o romantismo, o realismo, o simbolismo e o naturalismo.

A literatura francesa acompanha e reflete os acontecimentos do período aqui analisado. O escritor francês está em busca de si, e nessa jornada lança o olhar para

o mundo, para o outro, daí o interesse pelo passado da sua própria nação e das demais nações do mundo, e o interesse por terras e costumes distantes. As traduções, realizadas das mais variadas fontes, vêm enriquecer esse período de grandes mudanças no modo de fazer literatura. Essa jornada em busca do indivíduo e de novos valores literários começa em plena França revolucionária e no período subsequente.

A França, quase isolada durante o período revolucionário e o Império (Escarpit 1950), vive nas letras um tímido renascimento clássico, que pode ser interpretado mais como fidelidade ao espírito voltaireano do que como fidelidade ao modelo clássico de literatura, sobretudo na poesia, que Chénier ajuda a distanciar dos moldes rígidos da poética clássica. Esse breve retorno ao classicismo é muito favorável, acredito, à manutenção dos melhores modelos da retórica do século XVIII, o que nos ajuda a entender o papel que o ensaio e demais tipos de prosa poética vão desempenhar ao longo do século XIX e início do século XX. No entanto, logo esse classicismo tardio deu vez a novos e vigorosos movimentos, como o romantismo.

Os precursores do romantismo francês acompanharam o movimento romântico da Alemanha, da Inglaterra e até dos Estados Unidos. Esse período pré-romântico serviu de base para o pleno desenvolvimento dessa escola literária na França, que ali desenvolveu contornos bastante distintos dos movimentos alemão e inglês que tinham sido sua grande fonte de inspiração, pois os escritores românticos franceses pretenderam fazer sua revolução literária lado a lado com a Revolução de 1789, desgarrando-se de uma vez por todas da literatura do século XVIII. Com a nova idéia de homem como cidadão livre e possuidor de direitos, a literatura francesa oferece a esse novo cidadão uma literatura do *indivíduo*, que contempla gostos pessoais, que fala a seu íntimo. Lagarde e Michard resumem assim a natureza do movimento romântico francês:

[...] Il est inspiré par l'*exaltation du moi*, exaltation inquiète et orgueilleuse dans le "vague des passions" et le «mal du siècle», épicurienne et passionnée chez Stendhal. Ce lyrisme traduit aussi un

large mouvement de *communion avec la nature et avec l'humanité tout entière*. Enfin le romantisme pousse la *libération de l'art* : le drame rejette les règles de la tragédie classique ; Hugo veut substituer l'*ordre*, plus souple, à la régularité monotone ; tout devient sujet pour la poésie, qui peut s'exprimer en prose comme en vers ; elle rejette la superstition du langage noble et prend ainsi une vigueur nouvelle (1968, p.10)

Nota-se aí, de modo claro, a ruptura com o modelo clássico, o que talvez seja o único elemento comum na diversidade representada pelo que conhecemos como romantismo. De todo modo, o romantismo, diversificado como foi, representou a tomada definitiva de novos rumos pela literatura, afastando-a da estagnação do século anterior.

Como sucessor do romantismo, surge o realismo (ou naturalismo), mais afinado do que seu antecessor com as mudanças que ocorriam em ritmo vertiginoso na sociedade francesa. Em conformidade com as inovações filosóficas do positivismo e do cientificismo, a literatura abandona o idealismo romântico e busca na observação dos fatos e na observação do comportamento do homem em seu meio sua matéria-prima.

Destaco no realismo a consolidação da crítica literária que tem por missão esclarecer o público e formar-lhe o gosto pelas letras por meio da história da literatura, indo além da proposição de teorias. A aproximação desse tipo de crítica com o ensaio, com inegável qualidade estética, acabou rendendo aos próprios escritos críticos um lugar na literatura. Charles Sainte-Beuve é o nome que se destaca na crítica desse período. Homem de seu tempo, lecionou em Écoles Supérieures do novo regime e preconizou a crítica da obra literária através do exame da vida de seu autor, bem como sua intenção ao produzir essa obra. Essa postura positivista foi, anos depois, alvo da crítica incisiva de Marcel Proust, que rejeitou a relação de causa e de efeito que Sainte-Beuve fazia entre a vida, as intenções dos autores e suas obras (ver capítulo 3 desta tese).

A crítica de Proust encontra eco no formalismo russo e na *New Criticism* norte-americana. É importante notar que o ímpeto cientificista está em ambos os lados da discussão: Sainte-Beuve como modelo do pensamento positivista e Proust (e os que o seguiram) como representantes de um rigor científico que busca na própria obra, e apenas nos elementos que a constituem, as chaves de sua interpretação. Assim, considero que Sainte-Beuve e Proust, mais do que antagonistas, são complementares, posto que ambos, assim como seus partidários, têm o objetivo comum de tornar a crítica literária mais sistematizada, ou seja, independente de explicações metafísicas e de gostos ou impressões pessoais.

Já em fins do século XIX, o realismo deu lugar ao simbolismo, profundamente inspirado pelos pré-rafaelitas ingleses. O simbolismo rejeitava a abordagem cientificista da literatura e buscava atingir a sensibilidade, a musicalidade, o impressionismo e, mais tarde, ensaiou uma volta ao classicismo. De fundamental importância para o estabelecimento do simbolismo na França foi a tradução da obra *Tales of the Grotesque and Arabesque* de Poe por Baudelaire (sob o título *Histoires Extraordinaires*), que ensejou a adoção da imagética do poeta norte-americano por vários de seus colegas franceses. Da influência exercida por Poe surge um dos poemas mais conhecidos de Mallarmé, *Le Tombeau d'Edgar Poë*. Mais uma vez a tradução intermedeia influências estrangeiras que revigoram a cena literária francesa. O simbolismo francês resultante desses e de outros entrecruzamentos influenciará nomes de peso no início do século XX, mesmo que esses nomes não sigam suas diretrizes. Novamente, e não por acaso, cito Marcel Proust como um desses nomes.

No que concerne a prosa poética e a produções literárias de diversa natureza, é preciso examinar mais detidamente o papel da imprensa do período aqui analisado. Os jornais são particularmente úteis para a compreensão da sociedade e, claro, da literatura francesa desse período, e ilustram bem o combate entre a manutenção das conquistas da nova ordem pós-revolucionária e o liberalismo crescente, embates que se traduzem na literatura. O jornalismo, como “literatura de ação” (Escarpit 1950), revela não só os embates políticos, mas também os debates artísticos desse período de tantos acontecimentos.

Embora exageros revolucionários como a publicação em jornais de detalhes da execução de Luís XVI ao lado da resenha de uma nova tradução dos *Idílios* de Teócrito (Malpertuy 1854) não ocorressem mais, o fervor liberal também podia cometer excessos em nome da ideologia, como tornar o sacrilégio um crime punível com a morte. Se alguns excessos eram tolerados, embora sob protesto, as tentativas de repressão à imprensa, mesmo em nome de valores defendidos pela classe burguesa liberal, eram alvo de rechaço veemente. A tentativa do ministro Villèle de Carlos X de censurar os jornais contrários ao governo que se revelava cada dia mais contra-revolucionário causou comoção entre os intelectuais:

Frappier la presse, c'était frapper la France au coeur. [...] Les salons, les ateliers, les théâtres, les comptoirs retentissaient de plaintes, de murmures ou d'imprécations : le cri variait selon l'étage. L'Académie française elle-même se leva de sa place inoffensive pour protester hautement [...] (Malpertuy 1854, p. 224)

A imprensa de massa francesa foi o berço do jornal revolucionário do mundo moderno (Popkin 1999). Os jornais não eram revolucionários apenas pelo viés político, foram também revolucionários no trato com a notícia, que passou a ser mais objetiva, em consonância com o cientificismo vigente, e menos de opinião. Ao contrário do que acontecia até o século XVII, a imprensa francesa pós-revolucionária investiu no estabelecimento de públicos diversos. Havia, por exemplo, vários tipos de publicações voltadas para o público feminino; em comum com as poucas publicações do gênero existentes no século anterior, apenas o investimento em literatura “leve”, que tratava de assuntos domésticos e de moda. A inovação está em investir na mulher como cidadã, abordando temas tão variados como direitos femininos e ciências. O *Journal des femmes*, publicado a partir da década de 80 do século XIX por Fanny Richomme, ilustra bem o que a mulher francesa letrada podia ler – e ser - no século XIX:

Richomme [...] maintained major divisions between literature, arts, and the sciences on the one hand, and miscellaneous pieces of domestic advice, brief fashion blurbs, theater reviews, and visual material on the other. [...] Any given issue included a section of

book reviews, poems, stories, and articles covering the natural sciences, the fine arts, history, travel sketches, public lectures, theories of education, women's rights and condition in the nineteenth century, and their artistic and intellectual achievements. Still others examined the death penalty, suicide, and even animal rights. With the early exception of a small number of articles by men on science or the law and brief fashion pieces by Herbinot de Mauchamps, women (signing their full names, maiden or married) were the authors. (Morgan 1999, p.211).

A participação ativa da mulher na produção e circulação de novas idéias explica o surgimento de nomes como Madame de Staël ou, mais discretamente, de Madame Jeanne Proust no cenário intelectual francês do século XIX e começo do século XX. A literatura de autoria feminina encontrou espaço privilegiado para seu desenvolvimento nos jornais dedicados às mulheres ou em seções a elas dedicadas em jornais de público mais geral. A chamada “literatura de ação” representa, pois, um rompimento com o fazer literário tradicional e evidencia a qualidade literária de textos de prosa poética, tornando inevitável o debate sobre sua inclusão no cânone.

Todas essas mudanças só se tornaram possíveis pela revolução da imprensa de meados do século XIX que, motivada pelo crescente número de cidadãos letrados decorrente das reformas no ensino, praticava bons preços para atingir mais camadas da população e passou a buscar recursos em anúncios como sua fonte primária de renda, e não nas assinaturas, como antes. Mas defendendo que a principal revolução, ao menos no que diz respeito ao tema desta seção, foi a introdução do romance seriado nos jornais, creditada a Émile de Girardin e Armand Dutacque, os grandes reformadores da imprensa francesa (Adamowicz-Hariasz 1999).

O folhetim já existia antes dessa revolução nos periódicos, mas era voltado para a crítica literária, relatos de viagem, comentários sobre política ou outros assuntos de sociedade. O *roman-feuilleton*, ao contrário, era ficção seriada. Essa ficção era produzida, na maioria das vezes, por autores com contratos fixos com os editores de jornais, autores que tinham na imprensa a sua principal fonte de renda e que tiveram que aprender a produzir muito e em muito pouco tempo, como seus colegas

jornalistas. Vale notar que a ficção seriada começa a aparecer regularmente nas imprensas francesa e inglesa no mesmo ano de 1836: surgem nos jornais os pioneiros *La Vieille Fille*, de Balzac, e *Pickwick Papers*, de Dickens. O surgimento simultâneo desse novo modo de produção literária em ambos os lados do canal da Mancha mostra que as sociedades francesa e inglesa têm mais em comum no século XIX do que se costuma imaginar.

Destinados em sua origem a um público sem maiores refinamentos estéticos e que buscava em suas páginas emoções, mais do que luzes, os romances seriados logo começaram a chamar a atenção não só da grande massa mas também de seus críticos, que os consideravam perniciosos pelas alterações que promoviam no fazer literário. Entre essas alterações que, na verdade, são indícios da nova maneira de produzir literatura, estão uma suposta “feminização” da literatura, a mudança no ritmo e na estrutura da prosa ficcional (com a importante valorização do diálogo em detrimento da descrição), a adequação do conteúdo aos gostos e expectativas dos leitores e o mais importante, em minha opinião, que é a consolidação do gênero romance na literatura, fugindo da tríade clássica, o que permitiu pelo menos a discussão sobre o reconhecimento de outros gêneros como autenticamente literários, quando não a inclusão de alguns desses novos gêneros no panteão da literatura, expandindo os limites da poética clássica. Abordarei essa expansão no capítulo 2 desta tese.

Ressalto que, hoje em dia, parte da produção literária acompanhada, debatida, estimada ou rechaçada diariamente nas páginas dos jornais no século XIX sobreviveu pela absorção de muitas dessas obras e de seus autores pelo cânone literário francês. A essa revolução periodística e literária devemos as obras de Balzac e de Dumas, entre outros. Naturalmente, a sobrevivência da obra de alguns autores e o esquecimento da obra de muitos outros não pode ser explicado apenas pelo modo como essas obras e autores circulavam, qual seja, nas páginas dos jornais. Outros fatores, que não cabe discutir aqui, encarregaram-se de distinguir a literatura que ultrapassou os requisitos que propiciaram seu surgimento da literatura que era

volumosa, vazia e prestava-se tão-somente a ajudar a vender jornais apelando para sentimentos corriqueiros.

Ressalto ainda que a chamada literatura de ação vai além do texto jornalístico ou da ficção publicada nas páginas da imprensa, e engloba também discursos dos políticos na Assembléia Nacional, que revelaram dotes de oratória de notável qualidade estética. Entre esses oradores estão Mirabeau, Robespierre e Danton, expoentes da Revolução. Outros documentos do período analisado também dão mostra da boa fase das letras francesas, mesmo fora do que comumente se examina como texto literário. Assim, cartas, despachos e relatórios muitas vezes indicam o cuidado estético de seus autores. Napoleão I, por exemplo, tinha a qualidade literária de seus escritos reconhecida por seus contemporâneos, sendo mesmo comparado, como escritor, a Júlio César (Escarpit 1950). Esses poucos exemplos mostram que, da Revolução até a Restauração, e mais tarde na República, não poucos homens públicos franceses zelaram pela qualidade estética dos escritos através dos quais defendiam suas posições.

1.6 Tradução literária na França do século XIX

A tradução na França, até o século XIX, foi marcada pela tentativa de naturalização dos textos traduzidos para o francês. O século XIX, entretanto, já nasce com vocação de abertura para o outro, de aproximação com culturas estrangeiras, de busca pelo “génie” que ultrapassa as barreiras de línguas, de épocas e de gêneros literários.

Um breve olhar sobre a formação e a evolução da literatura francesa ajuda a explicar o estado das coisas no século XIX e no início do século XX. No século XVI, na transição da literatura francesa da poesia medievalista decadente para a literatura renascentista, o conhecimento das línguas e das literaturas clássicas tomou impulso e serviu de inspiração para que a literatura francesa do período da reforma e do humanismo encontrasse novo caminho. Entretanto, a tradução, seja dos clássicos greco-latinos ou de qualquer outra literatura, inclusive da influente literatura italiana,

é desencorajada. No século XV e na primeira metade do século XVI, estava em voga a tradução livre ou *ad sensum*, na qual o tradutor tinha liberdade para resgatar o sentido do texto, em um ato de *suplementação*. O tradutor, no papel de transmissor da mensagem, podia lançar mão de glossários e de comentários. A prática é coerente com as práticas gerais de produção e edição de textos na Renascença, na qual a glosa é corrente. Etienne Dolet, autor que explicita regras para a elaboração de traduções (*Traité sur la manière de bien traduire*, de 1540) condena a tradução literal e recomenda, entre outros passos, a fidelidade ao estilo e às idéias do autor, sem esquecer de respeitar as características da língua para a qual traduz:

[...] Il faut que le traducteur entende parfaitement le sens et matière de l'auteur qu'il traduit, car par cette intelligence il ne sera jamais obscur en sa traduction[...] Je ne veult taire ici la folie d'aucuns traducteurs, lesquels au lieu de liberté se soumettent à servitude. C'est à savoir, qu'il sont si sots qu'ils s'efforcent de rendre ligne pour ligne, ou vers pour vers. Par laquelle erreur ils dépravent souvent le sens de l'auteur qu'ils traduisent, et n'expriment la grâce et perfection de l'une et l'autre langue. [...] (2004, p.14-16).

Na segunda metade do século XVI, as concepções de fidelidade aventadas no tratado de Dolet tornam-se multifacetadas, mas ainda tendo como centro do debate as questões de estilo, idéias do autor e liberdade de interferência do tradutor sobre o texto. A diferença é que os limites das manifestações de subjetividade do tradutor passam a ser questionados, e seu trabalho fica subordinado ao ato de criação de outrem, diminuindo ou anulando seu próprio mérito como indivíduo criativo.

No célebre *Défense et Illustration de la Langue Française* (1549), Joachim Du Bellay lança um severo ataque contra a tradução, que considera atividade menor e que em nada contribui para a criação literária:

Mais que dirai-je d'aucuns, vraiment mieux dignes d'être appelés traditeurs, que traducteurs ? Vu qu'ils trahissent ceux qu'ils entreprennent exposer, les frustrant de leur gloire, et par même moyen séduisent les lecteurs ignorants, leur montrant le blanc pour

le noir [...]O Apollon ! ô Muses! profaner ainsi les sacrées reliques de l'antiquité ! Mais je n'en dirai autre chose. Celui donc qui voudra faire oeuvre digne de prix en son vulgaire, laisse ce labeur de traduire, principalement les poètes, à ceux qui de chose laborieuse et peu profitable, j'ose dire encore inutile, voire pernicieuse à l'accroissement de leur langue, emportent à bon droit plus de modestie que de gloire. (2004, pp. 28-30)

É, pois, na segunda metade do século XVI que a literatura francesa, ao livrar-se das amarras medievais, consolida-se como literatura nacional, buscando inspiração nas letras clássicas para a formação de um novo homem e de um novo cânone embora, nesse movimento, tenha condenado a tradução ao limbo da criação literária. No século XVII, a alcunha de “belles infidèles”, ou seja, a fidelidade apenas ao espírito, e não à letra na tradução (Seligmann 2003) passa a figurar na tradição literária francesa. Segue o debate sobre a importância da tradução, agora acrescido de uma recomendação lançada por um dos lados do debate: a tradução deve, sim, ser fiel ao espírito, e para atingir esse objetivo o texto deve ser transplantado para a cultura de chegada. Se considerarmos que do outro lado do debate, na posição mais extrema, encontram-se os partidários da teoria da impossibilidade da tradução, o que logo se percebe é a continuidade do velho costume de amoldamento da tradução a antigos modelos da retórica clássica, agora em nova roupagem, mas nem por isso menos prejudicial para a teoria e a prática de tradução na França e no mundo no século XVII e nos séculos que se seguiram.

No século XVIII, as “belles infidèles” começam a dar lugar a um entendimento de que a tradução pode, sim, contribuir para o desenvolvimento estético da literatura nacional, especialmente a tradução da obra poética clássica.

No século XIX, a influência do romantismo alemão foi decisiva para que se passasse a considerar salutar a incorporação de novos elementos estilísticos via tradução. Madame de Staël foi figura de grande destaque na propagação dessa nova concepção da tradução na França. Embora tenha conservado o gosto pelas idéias abstratas e pela lógica, tão marcantes no século XVIII (Lagarde et Michard 1968), era grande

entusiasta da Revolução e desejosa de mudanças políticas e sociais, bem como mudanças nas artes e na literatura. Viaja à Alemanha, onde encontra Goethe e Schiller, e aí começa sua profunda ligação com a literatura alemã, decisiva para seus escritos sobre a tradução. Visita, entre outros lugares, a Rússia e a Itália, cujas literaturas serão intensamente traduzidas na França ao longo do século XIX. Em seu *De l'esprit des traductions* (1820-1821), ela explicita a contribuição da tradução para o enriquecimento das literaturas nacionais e atenta para o perigo da tradução que dá ao texto estrangeiro a “cor local” de seu novo contexto:

Il n'y a pas de plus éminent service à rendre à la littérature, que de transporter d'une langue à l'autre les chefs-d'oeuvre de l'esprit humain [...] D'ailleurs, la circulation des idées est, de tous les genres de commerce, celui dont les avantages sont les plus certains. [...] Mais, pour tirer de ce travail un véritable avantage, il ne faut pas, comme les Français, donner sa propre couleur à tout ce qu'on traduit ; quand même on devrait par là changer en or tout ce que l'on touche, il n'en résulterait pas moins que l'on ne pourrait pas s'en nourrir ; on n'y trouverait pas des aliments nouveaux pour la pensée, et l'on reverrait toujours le même visage avec des parures à peine différentes. [...] (2004, p. 140-142)

Embora possa ser criticada por uma suposta ligeireza no trato da cultura clássica e da herança do classicismo francês (Lagarde et Michard 1968), Madame de Staël é incontestavelmente figura de peso no romantismo francês e na elaboração de uma teoria romântica de tradução. Creio mesmo que seus escritos foram fundamentais para a discussão da relação entre gêneros literários e tradução (ver capítulo 2). Essa contribuição já é reconhecida para o romantismo francês:

L'époque romantique redéfinit les genres et corrélativement déplace le critère générique des traductions : de l'étroite correspondance textuelle entre les traductions et les genres français à la transposition de l'acte communicationnel original pris dans sa complexité. Les dénominations génériques figurant dans les titres des traductions, ainsi que la présentation matérielle de celles-ci indiquent de manière

exemplaire cette réorientation en accord avec une conception plus fidèle de la traduction (D'Hulst 1997, p. 391)

Obras literárias de contextos culturais mais afastados começam a circular em tradução na França, mas com propósitos muito diferentes dos textos traduzidos para o inglês na mesma época, que apontei acima. O exotismo histórico inspirou românticos simbolistas franceses, decorrendo desse interesse traduções de textos medievais e egípcios, por exemplo. Já o exotismo geográfico estimulado pelas campanhas de Napoleão e pela política colonialista a partir de 1830 (Escarpit 1950) estimulou o fluxo de textos do continente americano, do Oriente Médio e da África.

A poesia persa, por exemplo, chega ao público francês estimulada pelos românticos alemães que são seus entusiastas e que a vertem para sua língua, sob o argumento formulado por Friederich Rückert: “Weltpoesie ist Weltversöhnung” (Djalali 2006, p. 97). Assim, poetas clássicos persas como Adorrahmân Djâmi, Ferdowsi e Omar Kyyam são traduzidos para o francês e passam a exercer influência também sobre as demais literaturas ocidentais, inclusive pela tradução, via francês, desses autores para outras línguas.

No decorrer do século XIX, obras traduzidas do russo por russos de origem nobre que tinham o francês como segunda língua ou por franceses que aprenderam o russo, geralmente em estadas no país, são publicadas na França e a literatura russa começa a sair da obscuridade. As traduções do russo, embora de circulação restrita, também colaboram para o debate sobre tradução em geral nas revistas literária francesas do século XIX, tendo mesmo surgido uma seção dedicada aos autores russos na prestigiada *Revue encyclopédique, ou analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts, par une réunion de membres de l'institut et d'autres hommes de lettres*. Em artigo publicado na revista em 1827, E. Héreau discorre sobre traduções de autores russos e afirma que « [...]il faut réunir à la connaissance parfaite de leur langue celle du sujet qu'ils ont traité. De la difficulté de remplir ces deux conditions indispensables a dû naître le grand nombre de mauvaises traductions dont nous sommes inondés. » (Teplova 2001, pp. 228-229)

Sobre a tradução da poesia de Pushkin, glória nacional russa, Mérimée afirma que

Traduire de russe en français n'est pas une tâche facile. Le russe est une langue faite pour la poésie, d'une richesse extraordinaire et remarquable surtout par la finesse de ses nuances. Lorsqu'une pareille langue se trouve à la disposition d'un écrivain ingénieux qui se plaît à l'analyse, vous devinez le parti qu'il en peut tirer et les insurmontables difficultés qu'il prépare à son traducteur. (idem, p. 229)

O que quero ressaltar por meio desses breves exemplos é o caráter inquisidor da tradução francesa no século XIX, coerente com seu tempo, mas, ao mesmo tempo, herdeira de uma longa tradição de naturalização das literaturas traduzidas para o francês. Iniciado o século XX, ainda resistem essas práticas. Em seu texto *De l'art de traduire*, Marcel Schwob ironiza o antigo costume de considerar a língua francesa superior:

Le redacteur à qui aura été confiée la rubrique de l'étranger doit prendre soin de traduire, avec ou sans l'aide du dictionnaire, le plus littéralement qu'il se pourra, et de laisser au langage toute sa tournure étrangère. Il est bon de montrer au public l'ignorance que les étrangers ont tous de la langue française, et de lui faire comprendre que les étyrangers écrivent tous mal. De plus, au cas (et il faut toujours le prévoir) où le metteur en pages commettrait une erreur, oublierait le titre, ou transporterait la note de l'étranger aux échos mondains, le lecteur se trouverait averti naturellement qu'il est en présence d'un article allemand ou d'un article anglais(...). (2004, p. 182)

Não obstante a abertura para o outro dar a nota das traduções do século XIX, seguem vivas as práticas tradutórias dos séculos anteriores, dentre as quais figuram as mencionadas nesta seção. Procurarei expor, na análise da tradução de Ruskin por Proust, no capítulo 3 desta tese, como as rupturas e as inovações no campo da tradução configuram-se na França de fins do século XIX início do século XX.

CAPÍTULO 2 – ENSAIO E TEXTO TRADUZIDO

2.1 Por uma poética do ensaio

Na discussão sobre gêneros literários, e para tentar atribuir um lugar para o ensaio, é preciso lembrar que, como afirma Leitch (2001),

[b]efore the eighteenth century in Western Europe, the word *literature* designated all books and writing. Only during the neoclassical and Romantic eras did literature come to be more narrowly defined as belles lettres. Perhaps contemporary debates over the concept of literature may be seen as staging a return to the older definition; in any case, they explicitly contest the aestheticizing or refining of literature typical of the modern age. (p.28)

Todorov (2009), ao comentar sua experiência pessoal com o texto literário em geral e as fronteiras incertas da literatura, aborda a questão da ficção e da obra literária, aí incluído o ensaio:

A correspondência de alguns escritores me permitiu [...] questionar o projeto existencial que consiste em colocar sua vida a serviço do belo. Os textos que lia – relatos pessoais, memórias, obras históricas, testemunhos, reflexões, cartas e textos folclóricos anônimos – não partilhavam o status de ficção com as obras literárias, e isso porque descreviam diretamente os eventos vividos [...]. [O] campo da literatura passou a se expandir para mim, porque passou a incluir, ao lado dos poemas, romances, novelas e obras dramáticas, o vasto domínio da escrita narrativa destinada ao uso público ou pessoal, além do ensaio e da reflexão. (p. 23)

A discussão sobre a ampliação do que se considera literatura, ou antes, da reinserção de textos na esfera do literário, foi impulsionada por correntes críticas que, ao desviarem o foco sobre a obra literária em si e por si para elementos extra-textuais, permitem uma nova discussão sobre o ensaio, entre outros tipos de textos, como pertencente à categoria de texto literário. A questão da imanência e da singularidade da obra literária, ao contrário, baseia-se amplamente no juízo de valor e em questões de gosto, expressos em termos do bom, do belo e do sublime. Essa discussão frequentemente revela-se parcial e, em consequência, dificulta a discussão sobre a canonização dos gêneros literários e a necessidade de redimensionar seu alcance.

Hume, por exemplo, ao falar sobre o gosto, retoma a questão aristotélica da mimese e afirma que a poesia é imitação da realidade mas que, por não corresponder exatamente à verdade, deve ser limitada pelas normas da arte, sendo essas normas furto da observação do que é “universally found to please in all countries and in all ages” (1875, p.4) Para o filósofo escocês, valor e gosto seriam sensoriais e, portanto, universais; para realizar ou desfrutar de uma obra de gosto apurado, é preciso treino e obediência aos modelos estabelecidos em eras anteriores:

Wherever you can ascertain a delicacy of taste, it is sure to meet with approbation; and the best way of ascertaining it is to appeal to those models and principles, which have been established by the uniform consent and experience of nations and ages. (idem, p.7)

Essa concepção de Hume, entre tantas outras anteriores e posteriores à dele, guarda relação com a poética clássica, que estabelece critérios para o fazer literário. Para verificar o estatuto da poética e a configuração dos gêneros, seria interessante recuperar os passos dados pelo estudo da poética da origem até nossos dias. Entretanto, como o estudo da poética, em sua história milenar, percorreu caminhos longos demais para que eu tenha a pretensão de condensá-los nesta tese, abordarei apenas alguns aspectos da poética que permitam fazer considerações sobre o ensaio, visando a uma discussão sobre o gênero.

Em defesa de uma poética do ensaio, não é demais repassar, em primeiro lugar, o que se entende por poética. Em Marchese e Forradellas encontramos que poética, segundo a tradição, pode ser entendida, entre outras maneiras, como “*toda teoría interna de la literatura*” (2000 p. 325). A tradição, obviamente, é a da poética clássica de Aristóteles. A tríade herdada da Antiguidade Clássica ainda molda nossa busca, que eu diria ser pedagógica, por modelos para definir e enquadrar a produção literária. Assim, a lírica, a épica e o drama estão nas bases dos gêneros tal como tradicionalmente os concebemos. Uma classificação do material literário ajuda a explicar seu funcionamento interno e sua relação com outros textos pertencentes à mesma categoria ou mesmo de categorias diferentes:

O texto literário não existe como uma entidade pura, anterior e transcendente a qualquer determinação de *teor arquitectual*, tanto modal como genérica e subgenérica. Independentemente da fluidez e das variações diacrônicas dos modos, gêneros e subgêneros, qualquer texto literário é produzido como um texto integrado ou integrável num modo, num gênero ou subgênero - ou hibridamente integrado em diversos modos, gêneros ou subgêneros – e lido à luz também de normas e convenções arquitectuais, embora essas possam não coincidir com aquelas que o autor tenha tido a intenção de actualizar. (Aguiar e Silva 2007, p. 580)

A análise clássica baseada em categorias tem em seu fundamento o belo, o sublime, características próprias da obra literária e que lhe seriam imanentes. Aristóteles colocava no centro da sua análise a imitação, que perpassaria os três gêneros. Para lograr distintos efeitos de imitação, segundo ele, era preciso lançar mão de recursos poéticos como o ritmo, a melodia e o metro, sendo que “a arte que se utiliza apenas de palavras, sem ritmo ou metrificadas, estas seja com variedade de metros combinados, seja usando uma só espécie de metro, até hoje não recebeu um nome” (2005, p. 19).

Horácio também discorre sobre as propriedades formais da poesia, mas chama a atenção principalmente para questões que hoje chamaríamos de recepção e de estética. Assim, lembra que “não basta serem belos os poemas; têm de ser emocionantes, de conduzir os sentimentos do ouvinte aonde quiserem” (2005, p. 58). Chama a atenção para o fato de não se lhes perdoar a mediocridade aos poetas e para a necessária junção de natureza e arte para o êxito de um poema: “eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa” (idem, p. 67). Longino, a quem se atribui *Do Sublime*, tece considerações sobre figuras de retórica e condena tanto o excesso como o exagero na busca pelo sublime. O que esses três autores clássicos têm em comum, guardadas as diferenças entre eles, é um pendor para a prescrição, ora sob forma de conselho, ora sob forma de advertência. Esse pendor prescritivista permaneceu no estudo da literatura ocidental pelos séculos seguintes, sendo questionado no começo do século XX. Surgem, então, teorias descritivas da poética.

Genette (1986) pretende desfazer a crença segundo a qual a tríade clássica que acabo de mencionar foi proposta por Platão e Aristóteles. Segundo ele, esse engano fundamental está na base das considerações modernas sobre a poética e que é igualmente moderna – e, mais especificamente romântica - a concepção “clássica” da tríade de gêneros atribuída a *Poética* de Aristóteles. Desse modo,

Dans la mesure où l’attribution à Platon et Aristote de la théorie des ‘trois genres fondamentaux’ est une erreur historique qui cautionne et valorise une confusion théorique, je pense évidemment qu’il lui faut à la fois s’en débarrasser et garde à l’esprit, pour leçon, ce (trop) significatif accident de parcours. (pp. 148-149)

Já Vietor (1986), em seu estudo sobre a história dos gêneros literários, não só mantém a tríade clássica na base (perdida no tempo, segundo ele) da poética, como afirma que é sobre essa base que reformulações, caso pertinentes, devem ocorrer. Corrigindo-se ou não o “acidente de percurso” apontado por Genette, o fato é que

a poética continua a ser revisitada, desafiada e reconfigurada. Todorov (2003), em sua tentativa de delimitar as fronteiras entre poética e crítica, assim estabelece o papel da poética em relação à crítica:

[O] que ela estuda não é a poesia ou a literatura, mas a “poeticidade” e a “literalidade”. A obra singular não é para ela um fim último; quando se detém numa obra e não em outra, é porque esta deixa transparecer de maneira mais clara as propriedades do discurso literário. A poética irá estudar não as formas literárias já existentes, mas, partindo delas, um conjunto de formas virtuais: o que a literatura *pode* ser mais do que o que ela é [...] (p. 51)

Jirmunski, um dos formalistas russos, define a poética como “a ciência que pesquisa a poesia como arte” (2002, p. 461). Segundo ele, a poética é regida por princípios artísticos que são estéticos, regidos pela palavra, e cabe ao pesquisador observar a palavra tanto em si como em relação às demais em dado contexto. A poética, nesses termos, seria uma tarefa de investigação lingüística:

No estabelecimento de uma poética, é nossa tarefa partir de material absolutamente indiscutível, e independentemente da questão a respeito da essência da vivência artística, examinar a *estrutura do objeto estético*, no caso em questão, da obra de arte lingüística. (idem, p. 470).

Todorov (2003), por sua vez, baseia sua crítica ao formalismo russo no apego deste ao um cientificismo parcial, puramente descritivo, que não alcança desvendar as regras de funcionamento do sistema literário. Diz Todorov:

Se o estruturalismo deu um passo adiante em relação ao formalismo foi precisamente por ter parado de isolar uma forma, a única válida, e de se desinteressar pelos conteúdos. A obra literária não tem uma forma e um conteúdo, mas uma

estrutura de significações cujas relações internas é preciso conhecer. (pp. 60-61)

Meschonnic (2002) oponente das idéias de Todorov por esse não dar importância ao “concreto não-individual” (p. 40), defende a lingüística, aliada à lógica mas afastada dos pressupostos do formalismo, como caminho para os estudos de poética, para uma nova pedagogia da literatura:

Situar assim a poética elimina o cientificismo, o qual não é senão uma máscara (ao avesso) do subjetivismo. Trata-se de encontrar conceitos operatórios [...] fora das categorias antigas de “prosa” ou “poesia” [...]. Assim, o alvo de uma tal poética é a obra, no que sua linguagem tem de único. É a obra como dupla articulação, jogo de dois princípios construtivos – a *unidade de visão* sintagmática e a *unidade de dicção* rítmica e prosódica –, sistema e criatividade, objeto e sujeito, forma-sentido, forma-história. (pp. 41-51)

Em sua abordagem dos gêneros literários, Wellek e Warren (2003) reafirmam a distinção entre a teoria clássica de gênero, prescritiva, e a teoria moderna, descritiva. Segundo os autores, o gênero literário é uma “instituição” (p. 306) e, como tal, está sujeita a mudanças de convenções que atingem todas as instituições humanas; no caso da literatura, a convenção estética, embora sempre presente e necessária para a formação do caráter de uma obra, não permanece sempre a mesma. Exemplo de mudança nas convenções de gênero poderia ser o que ocorreu no século XIX, com o aumento considerável de produção literária no ocidente (ver cap. 1 desta tese) que levou à produção de obras que não cabiam nos moldes da poética (conseqüentemente, da teoria de gêneros) estabelecidos até então.

Todorov (1970) não crê ser possível desfazer-se inteiramente da noção de gênero, mas acredita que é necessário ter sempre presente que a noção mesma de gênero é dependente de um certo grau de abstração, pois a linguagem humana, que permite

formular conceitos e categorias, é igualmente abstrata. A teoria literária – dos gêneros –, segundo ele, deve conformar-se aos fatos:

On a posé que les structures littéraires, donc les genres eux-mêmes, se situent à un niveau abstrait, décalé de celui des oeuvres existantes. On devrait dire qu'une oeuvre manifeste tel genre, non qu'il existe dans cette oeuvre. Mais cette relation de manifestation entre l'abstrait et le concret est de nature probabiliste. [...] Ce qui revient à dire qu'aucune observation des oeuvres ne peut en rigueur confirmer ni infirmer une théorie des genres. (p. 26)

Lima (2002) retoma a impossibilidade de estabelecer fronteiras rígidas para o gênero, pois esse “apresenta uma junção instável de marcas, nunca plenamente conscientes, que orientam a leitura e a produção – sem que, entretanto, se presuma que as marcas orientadoras sejam as mesmas” (p. 286).

Ainda no que toca à relação entre gênero e recepção da obra literária pelo leitor, Compagnon (1998), ao contrário de Lima, considera que questões de produção e de recepção da obra literária não estão na esfera do gênero literário. Merquior (2000), em ensaio sobre a crítica literária de Lukács, considera que a questão está, sim, inserida na discussão maior de gênero e afirma que “ao traço de união entre criador e público – e, portanto, ao caráter social da composição literária – a forma acrescenta o ingrediente estético” (p. 177). Wellek e Warren (2003) acham que “o gênero deve ser concebido como um agrupamento de obras literárias baseado, teoricamente, na forma exterior (metro ou estrutura específicos) e também na forma interior (postura, tom, propósito – mais toscamente, tema e público)” (p. 315).

No que concerne o ensaio, essas e outras questões da poética surgem e, ao invés de lançar luz sobre a filiação do gênero, acabam por gerar mais confusão. O ensaio, afinal, é um gênero literário, é um subgênero ou é, como diz Aristóteles, uma dessas formas de arte que ainda não receberam um nome? Nesta seção, recupero algumas vozes que se pronunciaram sobre o ensaio em diversos momentos do século XX. A

recuperação dessas vozes será feita a título de exemplificação da problemática do ensaio, sem pretender ser exaustiva ou de fornecer um panorama histórico rígido do surgimento e da evolução do ensaio ou de sua problematização no mundo ocidental. O foco será sobre reflexões que superam os limites da poética clássica uma vez que, como afirma Maíz,

En términos generales, la teoría de los géneros clásica le ha negado entidad artística al discurso apelativo-comunicativo por integrar la esfera de lo práctico y lo útil. Como lo apelativo-comunicativo es lo propio del ensayo, si pretendemos establecer su especificidad literaria habrá que situar el rasgo en el mismo nivel y con la misma entidad que lo expresivo-sintomático, cuya naturaleza literaria estaría fuera de dudas, en el proceso de comunicación artística. (2004, p. 14)

No século XX, o trabalho provavelmente mais conhecido e discutido sobre ensaio é “O ensaio como forma”, de Adorno. Esse ensaio surge, entre outros motivos, como reação a outro intelectual que no começo daquele mesmo século havia refletido sobre o gênero: Georg Lukács. O ponto central da discordância entre Adorno e Lukács é a definição, pelo último, de ensaio como forma artística. Para Adorno, o ensaio guarda semelhança com a arte por apresentar certa autonomia estética, “embora se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade, desprovida de aparência estética” (2003, p. 18). Não sendo literatura, cuja autonomia é reconhecida por Adorno, o ensaio cumpriria o papel subalterno de reação ou oposição ao Positivismo e ao rigor metodológico da ciência. O ensaio “se vê esmagado entre uma ciência organizada [...] e, por outro lado, uma filosofia que se acomoda ao vazio e ao abstrato” (idem, p. 44). O domínio do ensaio está, segundo Adorno, no plano da interpretação. Criação e ordenação de fatos não estão entre as preocupações do texto ensaístico. Adorno considera positivo o forte tom subjetivo do ensaio, até por resgatar o humanismo, o antigo *homme de lettres*, livre da obrigação de formular conceitos:

Em relação ao procedimento científico e sua fundamentação filosófica enquanto método, o ensaio, de acordo com sua idéia, tira todas as conseqüências da crítica ao sistema [...]. O ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito.” (idem, pp. 24-25)

Assim, para Adorno, o ensaio está a meio caminho entre a ciência positivista e a filosofia. Entretanto, ao negar ao ensaio um lugar na literatura, Adorno limita, não por acaso, à *forma* os ensaios abarcados em suas considerações teóricas. Talvez, entretanto, se utilizarmos seus próprios critérios quando ele toca na questão da eternização do efêmero, ou seja, do *tema*, seja possível encontrar um espaço para o ensaio na literatura. Afinal, o efêmero se eterniza pelo gênio, pela capacidade criativa de lidar com o tema, de fazer o banal perpetuar-se pelo que tem de universal.

Em seus escritos, o crítico italiano Berardinelli opta, de maneira inequívoca, pela filiação do ensaio à literatura. Para ele, o ensaio é “prosa de arte” (2008, p. 55) e, portanto, situa-se no âmbito literário. É definindo o ensaio como gênero literário que ele afirma que “il saggio è forse il più mutevole e inafferrabile dei generi” (2002, p. 17). Essa mutabilidade, está claro, não é prerrogativa do ensaio, como demonstram os teóricos:

Ritornando al concetto di genere come gruppo, determinatosi geneticamente, di opere letterarie tenute insieme da una certa somiglianza fra il loro sistema di procedimenti e i procedimenti caratteristici, dominanti e unificanti, dobbiamo constatare l'impossibilità di fornire una classificazione logica e durevole dei generi. (Tomaševskij 1978, p.211)

Segundo Berardinelli, são características do ensaio o diletantismo generalista e a abordagem inconclusiva, fugidia, do objeto. O autor, ao falar do ensaísta, recupera a relação socrática entre Forma e Vida resgatada por Lukács no começo do século XX e lembra que “il saggista, perciò, non abita la Forma, come non abita il Sistema, pur avendo bisogno di attraversare di continuo, in lungo e in largo, sia l’una che l’altro” (idem, p.22). Ensaio e crítica, ou melhor, a crítica como ensaio, é o que advoga Berardinelli. Para ele, o crítico literário não critica apenas a literatura, pois, ao fazê-lo, faz ao mesmo tempo uma crítica aos costumes e às idéias da sociedade na qual surge essa literatura. Nisso, assemelha-se ao intelectual crítico ou, dito de outra maneira, torna-se ele mesmo um intelectual crítico.

O autor italiano considera o ensaio como um tipo de crítica literária, mas sem a aridez da crítica “científica” ou para “iniciados”:

A linguagem da crítica literária tem a pior sorte: de 1960 a 1980, o crítico quer ser cada vez mais científico, usa cada vez mais termos técnicos, mas perde o *médium* coloquial. Não fala mais ao leitor culto não-especializado, mas ao público acadêmico. A própria literatura torna-se cada vez mais um simples “objeto de análise”. Tende a acabar a idéia de *leitura como experiência* e de *crítica como discurso* que fala da vida por meio dos livros. Toda a tradição crítica anterior é considerada superada por não ser científica, mas impressionista, subjetiva, não sistemática, sem método. (2008, p.62)

Berardinelli aponta uma das ocorrências mais comuns quando da tentativa de definir o ensaio como gênero literário, que é a redução do gênero a alguns de seus autores mais consagrados, como se isso bastasse para que uma definição surja por dedução. De fato, o maior problema de todos que enfrentam o desafio de falar de ensaística é driblar a lista de nomes, títulos e datas que, a propósito de oferecer esclarecimentos sobre o ensaio, não oferecem mais do que a história do gênero em um sistema literário específico. Reconheço, naturalmente, a importância da memória do gênero

e de um estudo dele em sistemas literários distintos, mas esse estudo, por si só, não favorece o avanço de uma discussão sobre o gênero em si.

Também é inegável que trabalhos aparentemente muito pontuais fornecem conceitos preciosos para uma reflexão supranacional e mais abrangente sobre o ensaio. É assim que Auerbach colabora para a reflexão sobre o ensaio, ao discorrer sobre Montaigne, talvez o único grande homem de seu tempo que não era especialista nem se importava de ser sempre um leigo: “[Montaigne] escrevia para uma coletividade que parecia não existir, para os homens vivos em geral que, como leigos, possuíam uma certa cultura e queriam compreender sua própria existência” (2007, p.149). Da mesma forma, e sobre o mesmo Montaigne, Bioy Casares explica que “desde la primavera de 1571, la ‘nota personal’, la sombra del autor mezclándose con el tema, caracteriza para siempre el género” (1983, p.33).

Igualmente, reconheço o valor da estratégia de estabelecer os gêneros modernos começando “com um livro ou autor específico, altamente influente, e procurar reverberações: o efeito literário de Eliot e Auden, Proust, Kafka” (Wellek e Warren, 2003, p.321), desde que somada a outros procedimentos de análise.

Em relação ao objeto do ensaio, nota-se uma diferença de abordagem entre Adorno e Berardinelli. Para o italiano,

L’oggetto di cui un saggio tratta, oltre a non essere, per principio, un oggetto di pura invenzione, oltre a essere considerato con maggiore o minore obiettività, in modo più o meno “impressionistico” o “scientifico”, non viene presentato di per sé e in stato per così dire, di isolamento. Il tema di un saggio, più che essere un oggetto è un rapporto: cioè il rapporto in atto fra quello stesso *oggetto* di conoscenza e di riflessione e un *soggetto* pensante con il suo particolare punto de vista e la sua particolare esperienza. (2002, p. 28)

Aí reside o fundamento para sua tentativa de estabelecer uma tipologia do ensaio, mas como crítica ensaística. A situação, e não o objeto, é que define os diferentes

tipos de ensaio literário ou, como prefere Berardinelli, de crítica ensaística. O ensaio para Berardinelli, portanto, seria a utilização de instrumentos de análise crítica: “o gosto pessoal, a intuição psicológica, o retrato moral, a análise das idéias, a análise textual, estilística e temática, a polêmica e às vezes a sátira contra tendências literárias diferentes”. (idem, p. 63). Coerente com seus princípios epistemológicos, ele apresenta sua proposta de tipologia, composta de três tipos de ensaio, todos servindo o propósito de tornar possível a experimentação estilística: o ensaio de invenção e de iluminação epistemológica, o ensaio de história e crítica da cultura e o ensaio como autobiografia e pedagogia literária.

Também em defesa do ensaio como gênero literário, Real de Azúa admite que o ensaio está em uma região indefinida entre o literário e o não-literário (desde que se tome o literário como “ficcional”) e que esse parece ser o sinal mais evidente de seu destino. Entretanto,

también es cierto que de lo literario porta, no sólo la umbilical nota de personalidad, no sólo los valores (autenticidad, originalidad) a ella conexos sino – además – la realización y explotación consciente del medio verbal, el sentido de la ambigüedad y connotatividad del lenguaje, el esporádico interés en el signo por el signo mismo. (1964, p. 17)

A prosa moderna pode, uma vez ampliado seus horizontes, incluir tanto a literatura imaginativa (*Dichtung*) em ficção e poesia, como propõem Wellek e Warren (2003), como abarcar as chamadas *einfache Formen*, os gêneros primitivos dos quais derivariam os demais, “a carta, o diário, o livro de viagem (ou ‘viagem imaginária’), a memória, o ‘caráter’ do século XVII, o ensaio, assim como a comédia teatral, a epopéia e a fantasia” (idem, pp. 321-322).

Berardinelli também amplia o alcance da prosa artística ao filiar certa classe de ensaio aos gêneros jornalísticos, contrariando as posições de Gide e de Croce contra a inclusão do jornalismo na esfera da literatura, por esse ser, segundo eles, efêmero e

puramente factual. Real de Azúa, a propósito da posição dos citados Gide e Croce, afirma:

Pues me parece que lo que hace – evidentemente – “ensayístico” un discurso o un artículo, un bosquejo periodístico o un material de propaganda (incluso) es cierto potencial, siempre presente capacidad de generalización, *desde* lo concreto; una capacidad que le da duración a lo que es fugaz, permanencia, necesidad a lo contingente. Y obsérvese aquí que estos rasgos de *amplitud*, de *mediatez*, de *teoricidad* forman parte de la esencia misma de “lo literario”[...]. (1964, p. 25)

Entre nós, em 1960, Amoroso Lima já discutia o jornalismo como gênero literário, valendo-se de argumentos semelhantes aos que Berardinelli recorreria anos depois para falar do ensaio como prosa de arte. Vale resgatar um fragmento de sua argumentação:

[...] [N]ão vejo como negar ao jornalismo o seu cartão de entrada no recinto literário. Se considerarmos a literatura do ponto de vista estrito, como estética pura ou como **ficção**, então, sim, teremos de recusar sua admissão [...]. O critério de efêmero não está intrinsecamente ligado ao jornalismo [...]. Efêmero é tudo o que, literatura ou não, é escrito e falado sem poder de penetração na realidade interior ou externa, visível ou invisível [...]. O jornalismo, por conseguinte, tem todos os elementos que lhe permitem a entrada no campo da literatura, sempre que seja uma expressão verbal com ênfase nos meios de expressão, e com todos os riscos e perigos, que possa produzir nos outros gêneros seus companheiros, ou que os outros nele possam produzir, quando desviados de sua natureza própria. E ocupando, como todos, uma posição precária, que depende de sua **qualidade** e não de sua natureza.

O mau jornalismo será posto à margem da literatura, como a má poesia. (1960, pp. 22-24)

Em sua visão do território da literatura, Amoroso Lima apresenta uma divisão de gêneros em verso e em prosa. Até aí, nada de novo, mas, ao estabelecer as categorias da prosa, ele a divide (além das já tradicionais categorias “romance, novela, conto e teatro”) em prosa de *apreciação*, subdividida em apreciação de obras (crítica), de pessoas (biografia) e de acontecimentos (jornalismo) e de *comunicação*, subdividida em conversação, oratória e epistolografia (op. cit. p. 27). É possível encaixar o ensaio tanto na prosa dita de apreciação como na de comunicação, embora o autor não estivesse tratando desse gênero em particular. É, provavelmente, um argumento a mais para a inclusão do ensaio nos gêneros jornalísticos, como quer Berardinelli.

Há, também, tentativas de analisar o lugar do ensaio nos domínios da literatura via estudos culturais. É o caso de Jackson (1997) que, ao denunciar o suposto fosso entre os teóricos acadêmicos e o público original dos ensaios, ou seja, o homem comum, relega ao ensaio o papel de objeto de disputa de poder nas comunidades acadêmicas norte-americana e britânica – disputa que se amplia, segundo o autor, para a comunidade acadêmica ocidental como um todo. Preocupado em descrever relações de poder, Jackson não só não estabelece relação clara entre ensaio e literatura como reduz a questão à luta de classes.

O ensaio está, como fica evidente, no entre-lugar dos gêneros literários tradicionais. Se, por um lado, não figura na divisão clássica de gêneros literários, por outro, não há como negar-lhe uma posição nos estudos literários, posto que compartilha com os demais gêneros literários já estabelecidos a prosa artística, a marca autoral, o delicado trabalho de dar à palavra sua expressão mais candente. O ensaio ora se revela pelo que *não é* (não é romance, não é poesia, não é teatro - e nem sequer é, necessariamente, um texto literário, se tomamos a palavra “literário” em seu sentido mais estrito), ora pelo que de fato *é*: é, como disse antes, um texto de inegáveis características literárias (isso se, agora, tomamos a palavra “literário” em sua acepção mais abrangente).

Por sua estrutura tão singular, ou, como diz Berardinelli, tão indomável, pela sua variedade de temas, acredito que o ensaio é um gênero hipertextual por excelência. Por ser mais comentário do que informação (Real de Azúa 1964), por absorver conceitos e experiências externas, bem como teorias (Adorno 2003), entre tantas outras razões, o ensaio cumpre o requisito de hipertexto como transformação ou como imitação estabelecido por Genette (1982), ou seja, de ser a transformação do hipotexto A em hipertexto B por metatexto mais ou menos explícito ou por imitação constitutiva, não-manifesta. Discordo apenas de Genette quando ele diz que o metatexto é menos literário que o texto originado de imitação, pois, como mostram as traduções de ensaios analisadas nesta tese, o metatexto pode assumir características literárias independentes (ver cap. 3 desta tese).

Ressalto, ainda, outra característica recorrente que o brevíssimo apanhado que fiz de questões teóricas do ensaio deixa entrever: independentemente da posição que se queira adotar, a concepção de ensaio varia segundo o grupo de autores ou de obras que se adote como parâmetro. Por mais paradoxal que isso possa parecer, talvez essa variabilidade por si só já garanta para o ensaio um lugar entre os gêneros, pois esses, como mostrei, são igualmente variáveis. É preciso continuar em busca de uma poética do ensaio, mesmo que, segundo Maíz, “por su naturaleza experimental, desde la perspectiva de una poética, el ensayo – como forma y noción de género – es aún vacilante” (op. cit. p. 152). É preciso, como sustenta Todorov, mostrar o que a literatura *pode* ser mais do que o que ela *é* (2003, p. 51), e é disso que se trata quando se tenta estabelecer uma poética do ensaio. Na busca por essa poética, creio haver um lugar importante para os estudos da tradução.

O ensaio traduzido pode agir como renovador das letras nacionais de seu novo meio de circulação, mostrando que é permeável e permeia outros gêneros mesmo em outros sistemas literários. Este foi o caso, por exemplo, dos ensaios de Ruskin traduzidos por Proust. Proust traduziu duas obras de Ruskin para tentar apropriar-se de um estilo que lhe parecia maravilhoso. Ao sofrer o impacto dessas obras e vertê-las para o francês, deu novo impulso às letras francesas com a publicação de sua própria obra (ver cap. 3 desta tese).

A atividade do tradutor evidencia os traços mais característicos do ensaio, e a reflexão sistematizada sobre essas características pode contribuir para que esse tipo de texto encontre seu lugar no campo dos estudos literários. Além disso, a tradução põe à prova as características literárias do ensaio: se ele sobrevive em um novo meio cultural deslocado no espaço – e muitas vezes no tempo – isso reforça a sua validade como texto literário tanto no meio de origem como no meio de chegada, desfazendo a sua suposta condição de texto efêmero.

A teorização sobre a tradução de ensaios pode ser um ambiente privilegiado para discutir questões da tradução literária em geral. A reflexão sobre a tradução de ensaios pode lançar luz sobre alguns dos aspectos mais espinhosos (como a questão da autoria do tradutor) ou menos correntes nos trabalhos teóricos de tradução (como o paratexto). É disso que trato na próxima seção.

2.2 Autoria e tradução canônica

A autoria será aqui abordada não de modo exaustivo, mas centrando a discussão nas condições de produção, distribuição e consumo da obra literária como manifestação - ou não - de subjetividade, resultado do trabalho de indivíduos histórica e socialmente situados, com vistas a permitir uma aproximação entre autoria e texto traduzido e as conseqüentes relações de autoria que se estabelecem no texto traduzido.

Falar de autoria hoje, no mundo ocidental pelo menos, é falar de aspectos de individualidade (noção relativamente recente) e da proteção legal dessa individualidade manifestada em, por exemplo, uma obra literária. Entretanto, nem sempre a divulgação e a perpetuação da obra literária foram favorecidas ou impulsionadas pela noção de autoria ou por outra noção que a segue muito de perto, a de originalidade.

Na tradição escrita da Mesopotâmia, da qual as práticas literárias do ocidente são tributárias, não havia preocupação com a autoria e o que hoje chamamos de plágio e

de adaptação eram corriqueiros; essas práticas, aliadas à tradução regular e constante de textos das línguas mesopotâmicas para outras línguas, permitiram que a literatura dos povos mesopotâmicos continuasse viva e fosse conhecida por outros povos por milênios. Havia certa preocupação com a preservação de versões canônicas de obras importantes, preocupação herdada muitos séculos depois pelos hebreus, gregos e romanos:

There is, to some extent, a concept of canonization in that a particular version of an epic might be well-written, deposited in a library, and copied later by scribes for other libraries [...] Akkadian stories share common ground with tales in the Old Testament, the *Iliad*, the *Odyssey*, the works of Hesiod, and the *Arabian Nights*; they were popular with an international audience at the dawn of history. (Dalley 2000, pp. xvii-xix)

Na antiguidade clássica ocidental, seguindo de certa forma a tradição mesopotâmica, a autoria era um conceito muito elástico, para não dizer pouco importante. A autoria, muitas vezes, resolvia-se com um autor putativo para uma obra de conhecimento geral ou atribuindo a uma escola de pensamento a autoria coletiva da obra em questão. À medida que a produção e a circulação das obras foram crescendo e se institucionalizando, tanto nos círculos intelectuais como em instituições de ensino, a atribuição de autoria foi ganhando espaço:

The scholarly attribution of attributions made its appearance at a period when literacy had ceased to be the monopoly of small cadres of specialist scribes and reading was for the first time practised by a substantial public [...]. In the Western tradition such a public seems first to have consolidated itself in the fifth and fourth centuries BCE in Athens [...]. The study of attribution presupposes the existence of libraries in which texts may be checked against others of known date and authorship and the meaning of allusions ascertained. (Love 2002, p. 14)

No que concerne à tradução na antiguidade clássica, Cícero considerava a tradução do grego para o latim uma ferramenta pedagógica para a formação de oradores, concedendo aos futuros oradores o direito de interpretar de modo mais livre o texto original. Jerônimo, por sua vez, adaptou mais tarde a teoria de tradução de Cícero para as necessidades da comunidade cristã, mas, ao contrário de Cícero, pregava a transmissão do sentido do texto original da forma mais estrita possível. Esse cuidado com o sentido do texto original é explicado pela natureza do texto objeto das reflexões teóricas de Jerônimo: as Escrituras, o Verbo Divino, que, obviamente, não podem ter sua mensagem alterada pela tradução “livre” defendida por Cícero.

Traduções anônimas de textos de autoria incerta ou desconhecida eram comuns no Renascimento. Yebra apresenta casos assim ocorridos na Espanha do século XV:

Hacia 1420 se tradujeron el *Libro de los gatos* [...] colección de sesenta y nueve apólogos, versión anónima de las *Narrationes* del monje inglés Odo de Cheriton [...] y el *Libro de Exemplos por a.b.c.* [...] este libro es traducción de uno de los *Alphabeta exemplorum* que circularon en la Edad Media; pero no se ha podido identificar el original. También es de origen inglés el *Espéculo de los Legos*, traducción del *Speculum Laicorum* atribuido a John Hoveden. (1994, p. 118)

Embora a preocupação com a preservação da individualidade de autor definido não fosse relevante (salvo no caso da Bíblia, escrita sob inspiração do Espírito Santo), havia a preocupação com o conteúdo do texto de partida. Daí começa, no mundo ocidental, uma tradição de fidelidade ao texto original que desemboca na discussão de autoria do texto original e sua relação com a tradução.

A partir do Renascimento, o *auctor* foi tomando o lugar do *scriptor* inominado, do colaborador anônimo em obras coletivas, em um processo que levaria séculos para se consolidar. As traduções também começaram a ser assinadas com mais frequência, mas o tradutor continuou sendo, em grande medida, um colaborador nos antigos moldes aplicados ao *scriptor*.

Ainda até o século XVIII, o autor continuava sendo, em termos gerais, mais um na cadeia anônima de produção da obra literária:

[A]s late as the 1750s in Germany the writer was still being represented as just one of the numerous craftsmen involved in the production of a book – not superior to, but on a par with other craftsmen [...]. [T]hat is because he was viewed, and by and large viewed himself, in much the same terms as they – that is, as a master of a craft, master of a body of rules, or techniques, preserved and handed down in rhetoric and poetics, for the transmission of ideas handed down by tradition (Woodmansee 1993, pp. 15-16).

Esse quadro só se alterou quando começaram a surgir, na Europa, as primeiras leis de proteção autoral, a partir do século XVIII, e só com o Romantismo é que se consolidou a idéia de que, na produção, distribuição e consumo de livros, o *scriptor* era o único que merecia destaque. O *scriptor* passou definitivamente de escritor para autor, com o conseqüente gozo de prerrogativas sociais e legais. Em decorrência da valorização da individualidade, a questão da originalidade da obra de arte, literatura incluída, ganhou importância. Hegel (2001) entende a originalidade da seguinte forma:

A originalidade, por fim, não consiste apenas em seguir as leis do estilo, mas no entusiasmo subjetivo que, em vez de se abandonar à mera maneira, apreende uma matéria em si e para si racional e igualmente a configura, desde o interior da subjetividade artística para fora, na essência e no conceito de um determinado gênero artístico, enquanto adequado ao conceito universal do ideal. (p. 294)

O *auctor* medieval e renascentista surgido da ascensão da individualidade e protegido por instâncias sociais e legais seguirá na tradição ocidental até o século XIX, quando começa a ser questionado, no âmbito da teoria e da crítica literárias, a partir dos

primeiros anos do século XX. O questionamento, é bom que se esclareça, atinge apenas a individualidade do autor manifestada de algum modo em sua obra; seus direitos autorais não são postos em tela de juízo.

Wimsatt Jr. e Beardsley (“The Affective Fallacy”, 1946) atacam a ligação feita entre o autor como sujeito e sua obra, herdada do Romantismo. Para eles, o texto deve valer por si mesmo, em sua manifestação lingüística, e devem ser descartados dados biográficos e demais circunstâncias sociais para análise e crítica de textos. Distinguem-se, assim, autor e escritor.

Já para Hirsch, (“Objective Interpretation”, 1960) a subjetividade do autor, embora presente, não se manifesta totalmente em sua obra; ali está apenas a parte de sua subjetividade que determina o conteúdo, expresso em termos de sua intenção ao utilizar recursos verbais, e isso é o que deve ser levado em conta ao se interpretar um texto. Desse modo, o foco de qualquer interpretação deve estar no que o autor quis dizer, cabendo ao leitor assumir a posição do autor para resgatar o sentido provável do texto.

Se levarmos essas concepções de autor e da interpretação de sua obra para o campo da tradução, não resta ao tradutor mais do que reconstituir, em outra língua, o que o autor quis dizer em sua língua de origem. O tradutor seria resgatador do sentido provável do texto e sua subjetividade, assim como a do autor, não deveria ser levada em conta na produção do texto traduzido.

Barthes, no célebre “A morte do autor”, de 1968, advoga a supremacia do texto, que está acima do autor empírico, e celebra o nascimento de uma nova entidade na produção textual, o leitor, liberto de amarras com o texto original e com a intenção do autor:

We now know that a text is not a line of words releasing a single ‘theological’ meaning (the ‘message’ of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture. [...]

Classic criticism has never paid any attention to the reader; for it, the writer is the only person in literature [...] the birth of the reader must be at the cost of the death of the author. (2001, pp. 1468-1470)

O texto de Barthes, (e também o texto “O que é um autor?”, de Foucault, que lança novos argumentos no debate iniciado por Barthes) ao inserir o leitor como um novo elemento na discussão sobre autor e texto, abre caminho para a discussão sobre o papel do tradutor, agora visto como um leitor e, em tese, portanto, livre do peso da exegese “teológica” e da submissão ao autor como produtor original de texto. Lembro aqui que, pelo menos para os estudos da tradução, a preocupação com o leitor não é novidade trazida pela teoria literária do século XX; a teoria renascentista de tradução já recomendava cuidados estéticos e lingüísticos como princípios para atingir o leitor (Furlan 2006).

O debate teórico/crítico segue com a reinserção da subjetividade, agora pelo viés dos estudos culturais. Leitch, ao falar de subjetividade associada ao texto literário, na concepção dos estudos culturais, afirma que “[t]he complex view of subjectivity applies to the author [...]: authored texts by definition contain unconscious and socially symptomatic materials unique to specific times, places, and persons” (2001, p. 28).

Independentemente da concepção de autor que se queira adotar, é fato que o autor textual (Aguilar e Silva 1986) não coincide com o mesmo autor empírico, mas não me parece possível analisar a obra literária e, conseqüentemente, o papel do tradutor na produção e divulgação dessa obra, considerando esses dois autores, ou essas duas instâncias autorais, de forma totalmente independente. É preciso, também, discutir a autoridade que o autor empírico possui, ou que lhe é concedida, sobre seu texto.

Em sua origem, a autoridade que permite que o escritor se torne autor foi, segundo Ross, concedida pela Igreja ou pelo Estado: pela Igreja no caso dos manuscritos copiados nos mosteiros, que só podiam ser autorizados por meio da chancela das autoridades eclesiásticas; pelo Estado como forma de controle sobre o que circulava

por meio impresso. Do *imprimatur* do Estado originava-se a autoria à revelia desse mesmo Estado: a autoria era concedida pelo simples fato de o texto ter sido impresso, com ou sem consentimento estatal:

Once printed, the text possesses authority, and the writer, however lacking in knowledge or experience, becomes an author who possesses the authority imprinted in the text, whose words must be attended to because someone saw fit to print them. (1993, p. 243).

A autoridade concedida pelo Estado ou advinda do simples fato de o texto ter visto a luz via impressão reforça a concepção da autoria como produto de convenções sociais. A autoridade do texto escrito, no entanto, não beneficia o tradutor, visto que a ele não foi concedida a autoridade, nem a autoria, por parte do Estado, nem é suficiente que seu texto traduzido seja impresso para conferir-lhe autoridade imediata. A autoridade, se conquistada pelo tradutor, não vem dessa autorização demonstrada por Ross, e sim de outras fontes, da negociação sobre o papel do tradutor.

Um dos pontos de convergência entre autor textual e autor empírico é o direito autoral, que visa proteger tanto a legitimidade autoral (o texto em si) como o autor como sujeito histórico. O tradutor está dissolvido na tanto na discussão da autoria como na dos direitos autorais.

O texto da Convenção Universal sobre o Direito de Autor, firmada em Genebra em 1952, apresenta em sua introdução os motivos que levaram os países signatários a produzirem tal documento:

Les États contractants,

Animés du désir d'assurer dans tous les pays la protection du droit d'auteur sur les oeuvres littéraires, scientifiques et artistiques,

[...]

Persuadés qu'un tel régime universel de protection des droits des auteurs rendra plus facile la diffusion des oeuvres de l'esprit et contribuera à une meilleure compréhension internationale,

Sont convenus de ce qui suit :

[...]

A intenção declarada de facilitar a difusão de bens culturais e científicos impõe limites que hoje, mais de meio século depois da entrada em vigor da convenção e diante das mudanças nas formas e na velocidade de circulação de informação pelo mundo, podem ser questionados. Entretanto, e obedecendo ao proposto nesta tese, limitar-me-ei a uma breve análise do artigo da convenção que trata da tradução, mais especificamente, dos direitos sobre a tradução. Em seu artigo V, a convenção reza o seguinte:

1. Le droit d'auteur comprend le droit exclusif de faire, de publier et d'autoriser à faire et à publier la traduction des oeuvres protégées aux termes de la présente convention.
2. Toutefois, chaque État contractant peut, par sa législation nationale, restreindre, pour les écrits, le droit de traduction, mais en se conformant aux dispositions suivantes :

[...] La législation nationale adoptera les mesures appropriées pour assurer au titulaire du droit de traduction une rémunération équitable et conforme aux usages internationaux, ainsi que le paiement et le transfert de cette rémunération, et pour garantir une traduction correcte de l'oeuvre.

Le titre et le nom de l'auteur de l'oeuvre originale doivent être également imprimés sur tous les exemplaires de la traduction publiée. [...]

Quem adquire os direitos de tradução de uma obra é obrigado, por força da convenção e das leis nacionais que se aplicarem, a produzir uma “tradução correta” dessa obra. O texto da convenção não explica, porém, o que é uma tradução correta. Talvez seja a intervenção mínima sobre o original a fim de garantir a integridade da produção intelectual do autor, produção aqui entendida como fruto único de sua individualidade, como se tal coisa fosse possível. A “tradução correta” preconizada pela convenção parece, portanto, reforçar a excessiva subordinação do texto traduzido ao texto original, esvaziando a tradução de qualquer possibilidade criadora, como argumenta Gillespie:

Today we tend to see translation as a secondary, subordinate activity, less creative than original composition, less an art than a craft, and we tend to suppose the purpose of a translation is to provide a guide to its original (2005, p. 7).

A “tradução correta” torna-se ainda mais difícil de definir se continuarmos a buscar nos teóricos respostas para o papel do tradutor. Genette, por exemplo, não crê na possibilidade de tradução correta por um vício de origem: a tradução *não é* o texto original, nem foi escrita na mesma língua desse. Assim, ao tradutor cabe conformar-se: « [I]e plus sage, pour le traducteur, serait sans doute d'admettre qu'il ne peut faire que mal, et de s'efforcer pourtant de faire aussi bien que possible, ce qui signifie souvent faire *autre chose*. » (1982, p. 297).

O autor tem a garantia legal de que seu nome aparecerá na obra publicada. Quanto ao tradutor, não se faz nem sugestão de que seu nome seja dado a conhecer. Aliás, não se encontra em nenhuma parte da convenção a palavra “tradutor”. Aparece sempre “tradução”, como se essa também não fosse fruto do esforço intelectual de um indivíduo. Nega-se, assim, ao tradutor o direito legal de propriedade sobre seu trabalho e, o que considero mais grave, nega-se-lhe o direito de ter sua existência

reconhecida. Portanto, se na teoria e na crítica literárias ainda há espaço para disputa sobre o autor, a letra da lei parece ter dirimido qualquer controvérsia sobre o tradutor: ele não existe.

Por lei, ao tradutor sobra pouco espaço de manobra dentro da concepção contemporânea de autoria. Tem pouco ou quase nenhum direito legal sobre a propriedade intelectual do seu texto, pois o texto resultante de sua tradução não é “dele”, pertence a outro, e sua intervenção nesse texto alheio não caracteriza, via de regra, direito de reivindicar autoria sobre esse texto.

O cerceamento social e jurídico da autoria e da autoridade do tradutor sobre o texto traduzido tem raízes que são mais profundas do que a especulação unidimensional sobre o texto traduzido no nível locucionário da linguagem, que Lefevere qualifica como apenas uma das suas instâncias de produção. Lefevere argumenta que a tradução literária, como reescrita de uma obra originalmente produzida em uma dada circunstância sociocultural, tem o potencial de subverter o sistema literário de chegada e mesmo a noção de autoria, desde que negociada a autoridade sobre o texto traduzido. Segundo ele,

[Translation] should be studied as part of a whole system of texts and the people who produce, support, propagate, oppose, censor them. [...] The translation of literature, then, must be heavily regulated because it is potentially – and often actually – subversive, precisely because it offers a cover for the translator to go against the dominant constraints of his or her time, not in his or her own name which, in most cases, would not happen to be all that well known anyway, but rather in the name of, and relying on the authority of a writer who is considered great enough in another literature so as not to be ignored in one’s own [...]. (2006, pp. 440-441)

Neste ponto da discussão, julgo oportuno recordar a diferença que existe entre considerações teóricas sobre o fazer literário, que terminam por envolver a tradução,

ainda que indiretamente, e a discussão da tradução como prática social, regulada por valores e crenças, além das leis, como acabo de mostrar. São ambas importantes para a discussão de autoria, de texto e de tradução, evidentemente, mas vale sempre lembrar que os limites da ação do tradutor sobre o texto traduzido é um construto histórico que, como todas as instituições humanas, é passível de mudanças. Essas mudanças são resultantes de negociação, implícita ou explícita, entre os atores envolvidos na questão de produção, distribuição e consumo de textos. Deste modo, o tradutor avança ou recua no seu papel socialmente marcado dependendo da margem de negociação que obtém dos outros atores; no caso, os titulares dos direitos autorais: autor e editor. Daí podem surgir espaços para sua manifestação como indivíduo criador.

O tradutor pode manifestar individualidade e criação no paratexto (ver cap. 3 desta tese), que é o lugar em que ele pode transcender os limites legal e culturalmente aceitos de autoria e firmar sua autoria por meio da criação de um novo texto incorporado, ainda que sob forma periférica, ao texto que traduz. Retoma, assim, a tradição ocidental corrente até a Idade Média, de glosar textos, incorporando a eles elementos que os complementam, criticam ou relacionam a outros textos. A autoria do tradutor, ao que parece, ainda não entrou na modernidade. Isso não é necessariamente ruim, pois a noção de autoria com a qual nos habituamos está sendo desafiada pela circulação mundial de informação em ritmo vertiginoso e por diversos meios e pela conseqüente dificuldade de controlar a origem e a autoridade dessa informação (e, em decorrência, de sua originalidade e autoria). Talvez a tradução possa indicar o caminho para a redefinição de autoria no século XXI.

Uma das saídas socialmente aceitas para conferir status diferenciado para a tradução e para o tradutor é justamente o que chamo de tradução canônica, que resolve temporariamente, por via da autoridade (aqui entendida como legitimação do tradutor como autor), a tensão entre autor e tradutor como autoridade criadora do texto que circula em dado sistema literário. É uma saída que, embora apresente limitações, acontece com certa regularidade e deveria receber mais atenção no meio acadêmico. No entanto, essa questão tem sido largamente desconsiderada nos

estudos da tradução, ou abordada de maneira tangencial. Benjamin, ao dissertar sobre traduções “arquetípicas”, alerta para os perigos das traduções que tendem a perpetuar-se como modelo, mas não discute o que está na origem dessas traduções que chama de arquetípicas:

As traduções de Hölderlin são arquétipos de sua forma; elas se comportam, mesmo com relação às mais acabadas traduções dos mesmos textos, como o arquétipo em relação ao modelo, como demonstra a comparação entre as traduções de Hölderlin e de Borchardt da terceira *Ode Pítica* de Píndaro. Precisamente por isso reside nelas, mais do que em outras, o monstruoso perigo originário de toda tradução: que se fechem as portas de uma língua tão dominada e expandida, encerrando o tradutor no silêncio. (2001, p. 213)

O ponto é que algumas traduções literárias alcançam um status canônico, ou seja, inibem traduções posteriores ou, em certos casos, tornam-se a medida pela qual as traduções subsequentes são produzidas e avaliadas. Pretendo, agora, expor algumas das condições que permitem que uma tradução atinja tal status.

Utilizo a expressão “tradução canônica” e não tradução “clássica” ou tradução “obra-prima”, que já se utilizou aqui e ali nos estudos literários e de tradução, por considerar que a noção de clássico, assim como a de obra-prima, não necessariamente engloba a dimensão de modelo a ser seguido que o *kanon* traz embutido. Enquanto o canônico pode ser encarado como resultado de um jogo dinâmico de inclusões e de exclusões socialmente motivadas, o clássico e a obra-prima remetem a qualidades supostamente imanentes da obra literária. Nas palavras de Compagnon,

Le classique transcende tous les paradoxes et toutes les tensions : entre l’individu et l’universel, entre l’actuel et l’éternel, entre le local et le global, entre la tradition et l’originalité, entre la forme et le contenu. Cette apologie du

classique est parfaite, trop parfaite pour que ses coutures ne lâchent pas à l'usage. (1998, p. 279).

Berman (2007) faz menção à canonicidade na tradução, mas para referir-se a uma *concepção canônica* de tradução no ocidente, o sincretismo que, segundo ele, é resultante da tradução anexionista herdada dos romanos. Não toca, portanto, na questão da possibilidade de a tradução em si poder ser canônica, como faço nesta tese.

Falar de tradução canônica é, aparentemente, ir contra correntes teóricas que advogam a necessidade de retradução periódica da obra literária, já que a tradução envelhece e precisa ser atualizada de tempos em tempos. Se considerarmos a tradução e a crítica literárias como atividades derivativas (Rose 1997) que emitem um juízo de valor sobre determinada obra e que esse juízo de valor sobrevive enquanto durarem as condições que o geraram, entende-se a necessidade de retradução periódica da obra literária. Benjamin, ao considerar a intenção do tradutor “derivada, última, ideativa” (2001, p. 205) e a tradução como a busca pela língua verdadeira, atribui à tradução e à retradução da obra literária importância considerável para a continuidade da intenção do próprio original.

Entretanto, não são poucos os exemplos de traduções de obras literárias que resistem ao tempo e às circunstâncias que tornaram possível sua existência e mantêm o prestígio nos mais diversos sistemas literários. Examinarei alguns exemplos no final desta seção.

A tradução canônica percorre nas sombras, com outros nomes, as diversas correntes teóricas da tradução. Pode ser a tradução que “mais fielmente” reproduz o texto original ou, no outro extremo do espectro, ser a tradução “mais criativa”, mais “autoral” (ver cap. 3 desta tese). Da obediência a esses critérios é que pode surgir uma tradução canônica, segundo a corrente que se siga. Adorno, por exemplo, ao comentar a tradução de Valéry por Rilke, que não sobreviveu como modelo ideal para traduções posteriores em língua alemã, lança mão do argumento a favor da

fidelidade para explicar por que a tradução não foi bem-sucedida, apesar da autoridade literária do tradutor:

Rilke violou a lei fundamental de toda tradução legítima, a fidelidade ao texto, e precisamente diante de Valéry ele recaiu em um exercício impreciso de recriação poética [Nachdichten], que não faz jus ao original nem consegue elevar a si mesmo, em virtude da rigorosa imitação do modelo, a uma liberdade completa. (2003, pp. 151-152)

De outro lado, temos Borges que, como destaca Waisman (2005), reflete sobre a tradução a partir da relação centro-periferia e do papel da tradução nas culturas periféricas. Em seus textos consagrados à tradução, Borges atribui à infidelidade o poder de criação literária que permite à obra ser a mesma e ser outra, ou outras, em seu novo meio. Ainda assim, em pelo menos um de seus textos, *Las versiones homéricas*, no qual comenta a já mencionada discussão entre Newman e Arnold (ver cap. 1 desta tese), o argentino não resiste a indicar uma tradução como talvez a mais fiel entre várias analisadas, ou seja, de certa forma retoma o modelo tradicional de tradução mais canônica por ser a mais fiel ao texto original (em forma ou em conteúdo). Escreve Borges:

[...] la Odisea, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso [...] ¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel?, querrá saber tal vez mi lector. Repito que ninguna o que todas. No es imposible que la versión calmosa de Butler sea la más fiel. (1999, p. 243)

As teorias de tradução geralmente têm como objeto a tradução ideal. A concepção desconstrutivista opera no contraponto, mas nem ela escapa da figura da tradução autorizada. Afinal, para negar a existência de autor e de texto original, é preciso primeiro conceder a esses conceitos alguma legitimidade para, a partir daí, solapar essa mesma legitimidade. A concepção da desconstrução para a tradução, como

qualquer conhecimento humano, não surge no vácuo; tem como base as reflexões prévias sobre tradução acumuladas pelas sociedades letradas, ainda que tenha como objetivo negar essas reflexões. Todas essas teorias e concepções operam com uma abstração chamada tradução, e não com as traduções reais que são produzidas e consumidas no mundo todo.

Diferentemente, a tradução canônica de que trato aqui é tradução concreta, resultado do trabalho de tradutores reais sobre obras igualmente reais e que conquistaram esse status por atender a determinadas expectativas. Entretanto, não é meu propósito apresentar a tradução canônica como tradução definitiva. O fato de ser uma tradução real originada de circunstâncias igualmente reais não faz dela um objeto imutável, como tampouco é imutável o cânone literário ou a estrutura social. Acredito que não é possível abrir mão nem do conceito de tradução ideal nem da análise de traduções reais, pois, como alerta Nietzsche, a busca exagerada pelo real (e eu acrescentaria: pela explicação do real pelo real) “pode nos levar ao pólo oposto de todo idealismo, isto é, à região dos museus de cera” (2007, p. 51). Como idealização da perfeição e do belo, derivada de características subjetivas, vale para a tradução ideal (mas não, creio, para a canônica), o proposto por Hegel para a análise do belo artístico ou ideal:

Em relação ao belo artístico, temos que considerar três aspectos principais:

Em primeiro lugar, o ideal enquanto tal.

Em segundo lugar, sua determinidade como obra de arte.

Em terceiro lugar, a subjetividade produtora do artista. (2001, p. 165)

A tradução canônica, em contraste, representa a busca pela voz autorizada, um eco da voz autorizada que se atribui ao original, e é este o objetivo das teorias de tradução: as prescritivas pretendem ensinar a fazer “a tradução definitiva”; as descritivas têm como objetivo retratar a tradução em termos empíricos, mas

apontando nelas traços legitimadores de sua autoridade, ou a falta desses. A concepção desconstrutivista da tradução, ainda que negue noções como autoria e tenha o palimpsesto como metáfora para a tradução, não pode fugir da discussão sobre temas ortodoxos como autor, original e texto traduzido.

A tradução canônica satisfaz, pois, a necessidade de autoridade, ainda que não de forma perene. Oferece uma sensação momentânea de finitude, de ponto final para a tarefa de traduzir e de retraduzir. A tradução canônica contorna os obstáculos que a reflexão teórica impõe para que se tenha uma tradução que seja um modelo concreto para seguir, tornando-se, assim, um texto pedagógico, um dos atributos de uma obra canônica. Para destacar a função pedagógica e de autoridade da tradução canônica, recupero aqui o termo grego *kanon* tanto pelo seu significado original, de vara de junco para estabelecer medidas e, portanto, avaliar a justeza e a propriedade do que é medido, quanto em sua acepção mais corrente em nossos dias, de modelo a ser a ser seguido. Portanto, para discutir cânone literário e seu derivativo, a tradução literária canônica, é preciso lembrar que

To think about a literary canon is to engage the cultural authority comprised in the structure of permissions and challenges that these authors came to represent. Then there are several interlocking relationships among texts which take on importance because of the historical role they play in the development of certain imaginative forms or in defining certain values. Here a good deal of change takes place, relative to the questions cultures ask and to the purposes that might govern certain pedagogical or artistic practices. (Altieri 1991, p.2)

Quanto aos fatores que podem ser definidos para que uma tradução se torne canônica, acredito que seja perfeitamente possível a ocorrência simultânea de dois ou mais deles, e isso tanto nas culturas hegemônicas quanto nas periféricas.

Dentre os fatores que tornam uma tradução canônica está, naturalmente, uma questão de temporalidade; as primeiras traduções tendem a ser modelo para as traduções posteriores. No entanto, a primazia cronológica não é suficiente para assegurar o status de tradução canônica, pois outra tradução feita posteriormente pode sobrepujar a pioneira e tornar-se o novo padrão a ser seguido. Aliás, uma prática corrente na retradução é justamente a de se tomar por base uma tradução anterior para evitar o que se considera falhas e conservar o que se considera virtudes.

Além da questão cronológica, há um fator de ordem subjetiva muito poderoso que pode produzir uma tradução canônica: o autor dessa tradução; e aí voltamos ao *kanon*, à autoridade. Se o tradutor for um autor respeitado em seu meio cultural, a tradução tende a ser vista como obra autoral sua, ou seja, deixa de carregar o estigma de trabalho intelectual de menor prestígio e passa a ser um trabalho de criação literária, não apenas derivativo, portanto. (ver cap. 3 desta tese).

Se se toma como referência para a argumentação sobre tradução canônica o estrito conceito de cânone literário de Bloom (1994), segundo o qual o poder estético é que permite que uma obra se torne canônica, só a autoridade criativa de um autor/tradutor consagrado em seu sistema literário poderia fazer com que uma tradução se tornasse canônica. Entretanto, é preciso estar atento para o fato de que essa concepção do cânone pouco tem a dizer a favor da tradução como prática, pois o poder estético, para Bloom, “is constituted primarily of an amalgam: mastery of figurative language, *originality* (grifo meu), cognitive power, knowledge, exuberance of diction” (1994, p. 29).

A originalidade defendida por Bloom, polêmica nos estudos literários, resulta inviável para os estudos da tradução. Outras concepções de cânone baseadas na estética, como a de Kermode (2004), concedem ao cânone caráter mais dinâmico ao reconhecerem que o prazer estético altera nossa percepção do que é digno de preservação ao longo do tempo. Essas concepções parecem adequar-se mais à análise de traduções canônicas pelo viés da estética, pois a canonicidade de uma

tradução, como já disse, guarda relação dinâmica com elementos textuais e extra-textuais.

Outro fator de canonicidade de traduções ao qual pouco se dá atenção, embora seja muito presente principalmente nas línguas e sistemas literários periféricos, é a língua a partir da qual a tradução é feita. Nem sempre a língua de partida é a língua na qual a obra literária foi originalmente escrita. Na maioria das vezes, a chamada tradução indireta ocorre quando há escassez ou ausência de tradutores de uma determinada língua. Ao recorrer a uma tradução para uma língua que conta com tradutores habilitados, os editores normalmente recorrem a línguas de maior expressão e, dentro delas, segue-se uma ordem subjetiva que varia com a época na qual a tradução é feita. Assim, temos não exatamente traduções canônicas, mas línguas canônicas; apesar dessa diferença, incluem as traduções indiretas feitas a partir de línguas de maior prestígio na categoria de canônicas por atingirem efeitos similares dos demais fatores. No Brasil, por exemplo, a literatura russa chegou, sobretudo, via francês, língua de prestígio, portanto canônica, na sociedade brasileira do século XIX e início do século XX. Depois, traduções via alemão começaram a circular, seguidas por traduções via espanhol:

A mui provável origem [de] contos [de Dostoiévski em jornais brasileiros] e trechos de romances é parisiense, ainda que eventualmente mediada por periódicos portugueses ou hispano-americanos. As narrativas publicadas nestes eram mais ou menos as mesmas. São traduções parciais e estropiadas de textos cuja versão francesa já era precária. Verificar seus desvios em relação ao original é tarefa inglória. São, via de regra, *muito* diferentes em relação ao texto russo, pálidas sombras das obras dos escritores cujo nome ostentam no cabeçalho. [...] A quantidade de publicações de literatura russa em livro é ainda menor do que em periódicos. Entre 1887 e a década de 1920, não passa de um punhado de traduções. Não condiz com a repercussão cultural que o romance russo ia

granjeando. Voltamos ao problema da mediação francesa, incontornável na recepção do romance russo: há poucos estudos críticos e poucas traduções em português do Brasil porque os intelectuais recorriam diretamente às fontes francesas. Para efeitos da crítica literária, a dependência das traduções francesas é quase total. A hegemonia francesa fica evidente nas anotações de leitura de quase todos os críticos, memorialistas e resenhistas brasileiros. Quando a fonte não é explicitada, trai-se pela indefectível grafia dos “Pouchkine” “Théodore Dostoiewski”. Estatisticamente, citações de fontes em inglês ou alemão, no contexto latino-americano, seriam exceções que só confirmariam a regra (GOMIDE 2004, p. 170)

Só na segunda metade do século XX é que traduções feitas diretamente do russo começaram a circular regularmente no Brasil e evidenciaram as virtudes e as falhas das traduções que até então nos haviam servido de fonte para tradução para o português brasileiro.

Outro fator é, na verdade, uma combinação dos dois fatores anteriores. Uma tradução canônica pode ser modelo não só para traduções futuras em sua própria língua, mas também para traduções em outros idiomas (ver cap. 3 desta tese).

É preciso diferenciar cânone literário, cânone estabelecido via tradução (que é um subtipo do cânone literário, pois o que entra para o cânone no novo sistema literário é a obra, não a tradução propriamente dita, que é passível de substituição) e a tradução canônica que proponho aqui. Embora cada um apresente características que permitem fazer a distinção, o que os três tipos de cânone têm em comum é o fato de eles poderem ser estabelecidos por critérios que estão fora do texto, dentre os quais sua distribuição e consumo. A produção do texto e sua configuração posta em circulação, evidentemente, também devem ser levadas em consideração, o que nos leva a um ou mais níveis de análise intratextual.

A formação do cânone via tradução está na base mesma da literatura universal desde que esse conceito despontou no século XVIII. A inclusão de obras das mais diversas origens ao cânone ocidental foi possível em grande parte mediante a tradução das mesmas, o que possibilitou a ampliação das bases da literatura ocidental para além das literaturas clássicas, que até então detinham a prioridade para a incorporação de gêneros e de estilos. As literaturas nacionais européias e de outros continentes passaram a contribuir para a ampliação dos clássicos. Obras de autores como Shakespeare, Cervantes, Dante e tantos outros passaram a circular além das fronteiras de seus países mediante tradução, tendo seu valor reconhecido pelos formadores de um cânone literário supranacional. As obras desses autores vêm sendo traduzidas e retraduzidas há séculos, conservando seu status de clássico.

A propósito da influência da tradução sobre a formação do cânone inglês nos séculos XVII e XVIII, Gillespie mostra como as literaturas nacionais beneficiam-se da tradução como fonte de renovação do fazer literário e de redimensionamento do cânone estabelecido:

[...] Dryden's work suggests three respects in which translations are constitutive of canons. Dryden's own translating activity has made him conceive differently of the literary canon, ancient as well as modern [...]. Second, because Dryden's translations, in *Fables* and elsewhere, breathe life into earlier poets, they have a similar effect on other people's perceptions in turn, potentially leading to widespread reorientations in views of the poetic canon [...]. And finally, this greatest of English translators, 'through his versions of Ovid, Homer, Chaucer, Lucretius, Juvenal, and Virgil, permanently changed the scope of English poetry itself' (Tomlinson 2003: 3). (2005, p. 13).

Se as obras de autores canônicos como os mencionados acima continuam a circular entre nós em seu texto original, o mesmo não acontece com suas traduções, que têm uma vida útil limitada e são substituídas por traduções que se adaptam mais ao

horizonte tradutório de épocas subseqüentes (Berman 2002). Esses autores, claro, também podem ter traduções canônicas em alguns sistemas literários. A propósito da retradução, Ricoeur atribui a tarefa de retraduzir à insatisfação com traduções existentes:

[...] []e touche au problème plus général de la retraduction incessante des grandes oeuvres, des grands classiques de la culture mondiale, la Bible, Shakespeare, Dante, Cervantès, Molière. Il faut peut-être même dire que c'est dans la retraduction qu'on observe le mieux la pulsion de traduction entretenue par l'insatisfaction à l'égard des traductions existantes [...] (2004, p. 15)

Genette, de uma perspectiva mais centrada nos aspectos textuais e em questões estéticas, concede à tradução importância literária como elemento que permite a transposição como prática hipertextual. Diz ele:

La forme de transposition la plus voyante, et à coup sûr la plus répandue, [...] c'est évidemment la *traduction*, dont l'importance littéraire n'est guère contestable, soit parce qu'il faut bien traduire les chefs-d'oeuvre, soit parce que certaines traductions sont elles-mêmes des chefs-d'oeuvres : le *Quichotte* d'Oudin et Rosset, l'Edgar Poe de Baudelaire, les *Bucoliques* de Valéry, les Thomas Mann de Louise Servicen par exemple et pour ne citer que des traductions françaises [...] (1982, p. 294)

A concepção de “obra-prima” de Genette baseia-se na mesma concepção mais estrita de cânone, ou seja, a de juízo de valor. Embora já tenha dito acima que a tradução como obra-prima é diferente da proposta de tradução canônica que apresento aqui, quando Genette corrobora a existência de traduções alçadas à condição de obras-primas, ele reforça o fato de que algumas traduções, por motivos que variam segundo a época e a corrente crítica que as examinam, atingirem um status diferenciado, que é o que defendo nesta tese.

Como observei acima, o cânone é estabelecido por critérios textuais e extra-textuais. O cânone pode, inclusive, apresentar subdivisões baseadas em questões hegemônicas, ou centro-periferia. Venutti (1998) propõe uma curiosa subdivisão do cânone literário norte-americano nesses termos e apresenta, entre outros exemplos, o caso de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez. Este exemplo merece uma reflexão mais detida, para que possamos observar que os movimentos de inclusão ou exclusão de traduções como canônicas varia de acordo com valores, afinal, locais.

Venutti alude a um suposto cânone paralelo nos Estados Unidos, que seria formado por obras da periferia alçadas à condição de canônicas por força de interesses mercadológicos. O chamado *boom* da literatura hispano-americana estaria inserida nesse movimento de mercado, e a obra representativa desse novo cânone paralelo, para ele, é *Cem anos de solidão*, na tradução para o inglês feita por Gregory Rabassa: “Gregory Rabassa’s 1970 version of García Márquez’s novel *One Hundred Years of Solitude* was a notable success, a bestseller in paperback and ultimately a textbook adopted in colleges and universities [...] (1998: 169). A tradução de Rabassa é considerada até hoje a tradução canônica para a obra, não havendo nem nova tradução nem estudos críticos que a contestem. Em artigo para um jornal canadense, Ilan Stavans, professor de Estudos latinos e latino-americanos do Amherst College de Massachusetts, chega a afirmar que a tradução chega a ser melhor do que o original: “The English translation by Gregory Rabassa is superb, maybe even better than the original” (2008, p.1). A tradução de Rabassa é, assim, elevada ao status de criação literária e permite que o livro faça parte da lista dos 50 melhores livros publicada na reportagem.

Mesmo em artigos em que a tradução é comentada, o máximo que se faz é sugerir algumas poucas alterações ao texto de Rabassa, nunca a retradução completa da obra, como fica evidente na resenha de artigos sobre o tema:

One Hundred Years of Solitude: Two Additional Translation Corrections, Chester S. Halka. Randolph-Macon Woman's College. In 1984, Gene Dilmore published a list of corrections for Gregory Rabassa's highly enjoyable English translation of

García Márquez's masterpiece. His intention was not "to belittle Rabassa's accomplishment in the translation, for which we are his debtors," but rather to clarify that passages that might seem like "sheer quirkiness on the part of García Márquez . . . were simply slips of the translation." It is in this same spirit that I offer some further comments on two additional slips. (*Journal of Modern Literature*, Fall 2000)

A recepção do livro no Brasil também foi das melhores, em termos de vendas. Entretanto, o tratamento dado à tradução brasileira foi bem diferente entre nós. A tradução de *Cem anos de solidão* ficou a cargo de Eliane Zagury, professora da UERJ, e foi publicada em 1969. A tradução resistiu até 2007, aniversário de 40 anos do lançamento do original em espanhol. Para comemorar a data, foi encomendada nova tradução ao escritor e jornalista Eric Nepomuceno. Não que os quase 40 anos da tradução pioneira em língua portuguesa (que circulou também em Portugal) a tivessem desgastado significativamente; o que houve foi, acredito, um movimento deliberado de conceder um status maior à obra de García Márquez em português e, para isso, nada melhor do que a tradução duplamente autorizada de Nepomuceno: além de ser ele mesmo escritor e amigo de "Gabo"; por isso, teria mais intimidade com o estilo e o universo ficcional do escritor.

Com esse exemplo, quero mostrar que o status da tradução canônica é cambiante, varia muito de sistema literário para sistema literário, de sociedade para sociedade. É resultado de um jogo entre aspectos textuais e extra-textuais. Lambert e van Gorp (1985), em sua proposta de descrição de traduções, sublinham a importância de se levar em consideração não apenas o sistema autor-leitor, mas também os sistemas literário, tradutório e cultural envolvidos no processo. A abordagem sistêmica de análise de traduções reforça, assim, a necessidade de reconhecer a concorrência de várias forças para a concretização do texto literário traduzido e, eu acrescentaria, para a análise da tradução canônica tal como proponho nesta tese.

Bellei (1992), a propósito da tradução na periferia, acredita que a tradução, como apropriação, permite a incorporação de novos elementos à literatura de chegada.

Depende, entretanto, da capacidade de transformação, ou criadora, do tradutor. Para ilustrar suas posições, o autor recorre a um dos autores-tradutores mais originais e canônicos da literatura brasileira: Machado de Assis. É, acredito, mais um argumento a favor da concepção de tradução defendida nesta tese. Valendo-se da tradicional metáfora do palimpsesto, Bellei afirma, a propósito da tradução machadiana:

Se o palimpsesto é claramente uma imagem de ruptura, a tradução machadiana afirma-se antes como continuidade inovadora ou como começo original. Se de um lado a tradução torna de novo presente o original e o confirma, de outro é afetada pelo gênio criador do tradutor que a altera, expande e nela deixa sua marca. Nesse sentido, nada tem em comum com o palimpsesto. É que, na produção deste último, há sempre um exercício de poder que é menos visível na humildade paradoxalmente afirmativa do tradutor. [...] (p. 112)

Isso não quer dizer, no entanto, que a tradução canônica ocorra somente nos sistemas literários em formação. Também em sistemas literários já firmemente estabelecidos encontramos a presença de traduções que conquistaram o status de canônicas (ver capítulo 3 desta tese). Lambert *et alii* (1985) ressaltam o papel da tradução (e eu incluiria a tradução canônica) para todos os sistemas literários; a tradução colabora efetivamente para a evolução literária, a importação ou consolidação de gêneros e para a afirmação ou o surgimento de autores no sistema literário de chegada.

Talvez porque o sistema literário brasileiro seja ainda jovem, inserido em uma cultura periférica, a discussão sobre tradução canônica se justifique mais, pois a busca por modelos fixos, seja de literatura autóctone seja de literatura traduzida, espelha uma necessidade de afirmação de gêneros e estilos entre nós. Somos, em parte, uma cultura traduzida e, dentro dessa cultura traduzida está nosso sistema literário que é resultante do encontro em nosso território, via leitura direta e tradução, das mais diversas correntes literárias européias. Também há autores

brasileiros que têm suas obras traduzidas convertidas em traduções canônicas, e a partir dessas traduções surgem novas obras no contexto cultural de chegada, como é o caso de Euclides da Cunha.

A tradução norte-americana de *Os Sertões* foi feita por Samuel Putnam e publicada em 1944 sob o título *Rebellion in the Backlands* pela University of Chicago Press. Antes dessa tradução integral, o livro era conhecido por poucos estudiosos norte-americanos, que ou liam as versões condensadas já existentes antes de 1944 ou liam referências sobre a obra em estudos de colegas. Vale notar que o ambiente em que primeiro circulou a obra de Euclides da Cunha nos Estados Unidos era estritamente acadêmico e, o que é mais significativo, se localizava no âmbito das ciências sociais, sendo reconhecido por seu valor literário só após a tradução de Putnam. A tradução integral, lançada por uma editora universitária, reafirma que o interesse primordial pela obra vinha de acadêmicos, “Latin Americanists” e brasilianistas.

Samuel Putnam foi um tradutor renomado, tendo sido também escritor. Era estudioso das línguas românicas e traduziu, entre outras obras, *Dom Quixote*, de Cervantes. Foi militante comunista durante quase toda sua vida, além de filósofo. Todas essas atividades tinham, para ele, a função de ajudar na transformação do cenário intelectual norte-americano (Ben-Menahem 2005). Putnam traduziu também *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre. No caso específico de *Os Sertões*, Putnam classificou a obra como “o maior livro do Brasil” (1944 p. iii). No entanto, anos antes de publicar sua tradução, Putnam considerou a obra de Euclides da Cunha, em artigo publicado no periódico *Inter-American Quarterly II* (1940), uma obra puramente literária, como se se tratasse de um romance, dentro da categoria de “romance social” (Garcia 1970).

No caso dos EUA, a obra primeiro teve uma recepção “não-literária” ou “menos literária”, focada principalmente as reflexões sobre os impasses da sociedade brasileira representados pelo conflito de Canudos, daí sua acolhida nos círculos das ciências sociais. A recepção do livro como obra literária só se daria mais tarde, e não como no Brasil, onde ambas facetas (social e literária) foram reconhecidas de forma simultânea (Veríssimo 1981).

É interessante a discussão sobre o lugar de *Os Sertões* na comunidade acadêmica dos EUA antes e depois de sua publicação em língua inglesa. É evidente a inserção do texto traduzido nos meios intelectuais norte-americanos e sua utilização na reelaboração do tema proposto por Euclides da Cunha em obras das mais diversas áreas das humanidades – da sociologia aos estudos culturais.

A produção de trabalhos acadêmicos a partir da tradução norte-americana é significativa. Em seu livro *Textual Confrontations: Comparative Readings in Latin American Literature* (1987), Alfred J. Mac Adam tenta situar a literatura latino-americana no contexto da literatura ocidental. Para isso, confronta obras de diferentes origens e de diferentes línguas (espanhol e português) com obras anglo-saxãs. A discussão sobre a metodologia de Adam não encontra espaço nesta tese, mas é interessante observar que todas as citações de *Os Sertões* provêm da tradução de Putnam e que vêm daí as análises que ele faz de *Os Sertões* tanto do ponto de vista do gênero como do ponto de vista da influência dessa obra sobre outros autores, como o peruano Mario Vargas Llosa.

Em seu livro *Vale of Tears: Revisiting the Canudos Massacre in Northeastern Brazil, 1893-1897*, Robert Levine faz menção explícita à tradução de *Os Sertões* por Putnam. Refere-se a ela como “masterful” (1995, p. 6) e explica o motivo pelo qual utilizou a tradução norte-americana para compor seu livro:

My decision to use this translation was based on the necessity to quote from da Cunha extensively, and if I were to use the original Portuguese-language edition for my study, I would have to retranslate; Putnam’s masterful prose is preferable (1995, p. 279)

Em Brazil in the Making: Facets of National Identity, um livro que explora questões da identidade nacional, novamente vemos Os Sertões inserido em discussões históricas e sociológicas. Brazil in the Making aponta na obra de Euclides uma relação entre literatura e sociologia capaz de, segundo os autores, explicar tanto a constituição da obra como a inserção do autor nos círculos literários brasileiros, mesmo com toda a carga sociológica (ou precisamente por isso, segundo os autores) que estaria impregnada no seu livro.

Há em Brazil in the Making uma curiosa relação entre Os Sertões em português e sua versão em língua inglesa. Embora a autora do capítulo faça questão de dizer que sua análise provém da leitura do original em português, e que as citações da obra são resultantes de sua própria tradução do original, ela afirma ter consultado a tradução de Putnam como referência. Nota-se, assim, o status de tradução canônica que a versão de Putnam alcançou em língua inglesa. Ao que parece, nos EUA não se faz trabalho acadêmico sobre Os Sertões, de qualquer tendência, sem consulta à tradução de Putnam, ainda que seja para confrontá-la.

O cânone literário é uma entidade abstrata, uma convenção. Não tem, portanto, fronteiras definidas, nem é possível compilar uma lista com todas as obras consideradas canônicas, pois, como em todo acordo tácito, pode haver divergências de interpretação. O cânone é o que nós queremos – ou aceitamos – que ele seja. Assim também é a tradução canônica: enquanto durarem as condições que justifiquem sua existência, ela permanece. Uma vez alteradas essas condições, ou convenções, ela cede lugar a outras traduções.

2.3 Paratexto e tradução de ensaio

O texto traduzido, como derivação de outro texto e que passa por processos de transformação para atingir sua configuração no novo sistema literário, pode ser considerado um hipertexto, na acepção de Genette (1981) e, portanto, é interessante analisar algumas manifestações dessa transformação, dentre elas o paratexto. O paratexto será analisado aqui na sua relação com questões de autoria, de texto original e texto traduzido.

Acredito que a discussão sobre tradução, autoria e texto traduzido fica comprometida se não se levar em conta o paratexto. Para tratar do ensaio e de sua tradução, que rara vez abre mão do paratexto como parte do texto em sua nova versão, considero importante fazer algumas considerações sobre esse e sua relação com a tradução. O metatexto, como elemento constitutivo de vários tipos de texto, inclusive do ensaio, também merece análise um pouco mais detida.

É muito antiga, na tradição ocidental, a prática de acrescentar textos verbais e não-verbais a um texto original. Esse acréscimo tanto pode ser de texto do mesmo autor como de texto do editor ou, caso que interessa mais de perto nesta seção, do tradutor.

O paratexto, como afirmei acima, pode ser verbal ou não-verbal. Na Idade Média, havia a iluminura, cuja função estava duplamente ligada à origem etimológica do termo: as figuras tanto ilustravam o texto com cores vivas e camadas de ouro e prata como lançavam luz sobre seu conteúdo. Como recurso mnemônico acrescentado aos manuscritos, permitia o resgate da idéia principal do texto. Esse paratexto não-verbal reconfigurou-se e segue presente nos textos atuais. A iluminura continua a existir, agora sob forma de ilustrações, em muitas obras literárias, e continua sendo importante para a compreensão do texto literário. Pode ter perdido o caráter de *aide-mémoire*, mas permanece na obra literária contemporânea como valioso paratexto.

Se nem todos podem ilustrar suas próprias obras, é sempre possível recorrer a um artista que ajude o autor a fornecer essa informação não-verbal. Guimarães Rosa, por exemplo, considerava as ilustrações parte integrante de sua obra. Embora não as ilustrasse pessoalmente, dava instruções pormenorizadas aos ilustradores de seus livros e acompanhava de perto as etapas do trabalho dos artistas. Poty, artista paranaense que ilustrou várias obras do escritor mineiro, foi tão importante para o formato final de *Sagarana* que Rosa disse, mais de uma vez, que o livro deveria chamar-se “Potyrana” (Fontoura 2006). Em correspondência com os tradutores para o francês e para o alemão de *Grande Sertão: veredas*, ele sublinhou a importância da manutenção das ilustrações, que chamou de hieróglifos que requeriam uma

leitura adequada, do mesmo modo que merecem ser lidos os hieróglifos egípcios (Tapia 2008).

Com o advento das modernas técnicas de impressão iniciadas no Ocidente com Gutenberg e com a popularização do livro na partir do século XVII, a capa tornou-se um recurso paratextual importante e também apresenta elementos verbais e não-verbais. As cores e as ilustrações da capa tentam atrair a atenção do leitor para o conteúdo do livro. No caso do livro traduzido, a informação não-verbal do projeto gráfico pode ser até mais ambiciosa, tentando atrair o leitor também para o país de origem da obra. Essa estratégia ambiciosa pode, como bem sabemos os brasileiros, criar uma imagem estereotipada do país e pouco ou nada revelar da literatura do país ou do livro em questão, reforçando clichês, no caso brasileiro, de sensualidade, trópicos e, mais recentemente, violência (Frondizi e Martins 2006). Seja como for, não se pode negar o poder de comunicação e de persuasão da capa.

Quanto aos aspectos verbais da capa, informações nela contidas ganham importância com a crescente preocupação com autoria, originalidade e direitos autorais. Hoje, não se encontra livro sem o nome do autor na capa, e também o nome de editora costuma ter lugar nesse espaço. O nome do tradutor, no entanto, nem sempre aparece na capa. Não aparece com regularidade em consequência, acredito, das questões autorais discutidas acima. Quando o nome do tradutor aparece na capa, creio que isso se dá principalmente em razão de sua visibilidade como autor ou agente cultural em seu próprio meio, como também expus acima. Pode ser também parte da estratégia da editora de valorizar o tradutor. Seja pela ausência, que por si só já é bastante eloqüente, seja pela presença, digna de nota, a menção ao tradutor na capa é mais um exemplo da negociação de espaço para o tradutor no paratexto.

Também de uso muito difundido na Idade Média, mas muito anterior a ela, a glosa está enraizada na história do texto escrito desde a Mesopotâmia (Dalley 2000; Leick 2001). Essas anotações marginais que eram adicionadas ao texto por leitores e por copistas terminavam, em muitos casos, fundindo-se ao texto original, dando-lhe novo significado. Esse texto modificado, por sua vez, podia sofrer modificações

semelhantes nas mãos do copista seguinte. O mesmo ocorria também nas traduções. Convém lembrar que uso o termo “original”, em sentido bastante amplo, pois, como já mencionei anteriormente, até recentemente a noção de original não era relevante no mundo ocidental, como tampouco era a noção de autoria. O original a que me refiro aqui, portanto, significa “o texto que chegava às mãos do leitor e do copista”. Com a instauração da idéia de autoria, a glosa foi desaparecendo em sua forma original, com toda a liberdade que se podia tomar com o texto de partida. Agora, a glosa atende pelo nome de nota e é regida por acordos tácitos ou explícitos (esses, geralmente, de natureza jurídica).

Genette, ao falar sobre a nota em seu abrangente estudo sobre o paratexto, propõe-se a “faire acception d’un certain nombre de types fonctionnels, dont les principaux critères seront, ici encore, fournis par le statut du destinataire et par des caractéristiques temporelles » (1987, p. 326). Esse método é o que ele utiliza ao longo de toda a sua obra sobre o paratexto, e não apenas para as notas. Seguirei nesta tese, sempre que julgar conveniente, a mesma abordagem de Genette.

Como Genette adverte, a noção de paratexto é porosa; segundo ele, o paratexto, a rigor, não existe, “on choisit plutôt de *rendre compte en ces termes* d’un certain nombre de pratiques ou d’effets, pour des raisons de méthode et d’efficacité, ou, si l’on préfère, de rentabilité” (1987, p. 345).

Apoiando-me nessa flexibilidade de fronteiras do paratexto, acrescento nesta tese alguns tipos de paratexto não abordados por Genette, mas que considero serem importantes para o estudo do paratexto na tradução. Refiro-me às notas de tradutor, ao prefácio de tradutor e ao glossário (tanto de editor como de tradutor), além das já abordadas capa (nos moldes aqui utilizados) e ilustração. Da proposta de Genette de divisão do paratexto em três grandes categorias, que são a *auctorial* (autorial, de autor), a *allographe* (alógrafo, de editor e outros) e a *actorial* (atorial, de autor fictício), utilizarei as duas primeiras como categorias de análise.

Houve uma mudança na percepção dos diferentes tipos de paratexto à medida que a autoria foi se firmando e assumindo os contornos que lhe atribuímos hoje. Na

tradução, essa mudança fica talvez mais evidente do que nos outros tipos de intervenção sobre um texto, seja por parte do autor ou de um editor. Em decorrência da não-autoria sobre o texto que traduz, as intervenções do tradutor, mesmo sob forma de paratexto, são alvo de controvérsia. Há quem as veja como um mal menor e há os que condenam sua existência.

A propósito dos limites para a intervenção do tradutor sobre o texto, é interessante resgatar o que diz Paulo Rónai sobre as qualidades que um tradutor deve possuir:

As qualidades do bom tradutor são, em grande parte, as mesmas do bom escritor: inteligência, talento, gosto seguro, bom senso, imaginação, senso de harmonia – mas devem andar desacompanhadas de ambição, de personalidade excessivamente marcada, da vontade impetuosa da inovação, e encontrar-se aliadas a sólida erudição, a um amor extremado ao estudo. (2003, p. 9)

Rónai demonstra estar em comunhão com a noção de invisibilidade do tradutor; exige, entretanto, que suas habilidades sejam equivalentes às do autor. Nessa sua defesa do baixo perfil do tradutor é possível encontrar um ponto para a discussão sobre o papel do tradutor, de sua capacidade potencialmente autoral, por assim dizer. Se do tradutor é exigida essa qualidade, então nada mais lógico do que esperar que ela se manifeste de algum modo na tradução, escapando da rígida fidelidade ao original que acompanha a idéia de invisibilidade. Uma das possibilidades de autoria realiza-se no paratexto de tradutor.

As opiniões a favor do silêncio do tradutor perpassam todas as correntes teóricas da tradução, assim como a condenação do uso das notas.

Seligmann-Silva, ao examinar a tradução filosófica (mas deixando claro que as reflexões valem para todos os gêneros literários), discorda dessa posição condenatória:

Um texto filosófico está sempre em diálogo com a tradição; as notas são um dos modos de explicitar esse diálogo típicos dessa forma. Ao menos desde o século XVIII, o uso de notas tornou-se um hábito amplamente difundido tanto entre os historiadores como também entre os filósofos. Portanto é incompreensível que alguns teóricos da tradução afirmem que as notas devam não apenas ser evitadas, como alguns chegam a condená-las totalmente. (1998, p.29)

Piro reforça a discrição de que o tradutor deve se revestir e concede às notas um caráter de *mea culpa*, de mal necessário, de recurso extremo e, no limite, como manifestação de causas metafísicas:

Hay casos en que la nota al pie se justifica. [...] Pero en esos casos la intervención debe ser “acomplejada”, o sea tímida, breve, sucinta, culposa. Lo que el traductor debe comprender es que al intervenir al pie lo que está haciendo es confesar una derrota, una derrota que no siempre debe adjudicarse a la inexperiencia o a la inoperancia, sino también, a veces, a la mala suerte. (2004, p. 87)

Piro, ao que parece, pretende dissuadir o tradutor novato e também o experiente de recorrer a essa “falta de educação” de mostrar-se em demasia por meio de notas. Em seu texto, redigido quase como um manual de etiqueta para tradutores, não é de bom tom que o tradutor atraia a atenção, ele que é como alguém que “vai a uma festa sem ser convidado”, para usar uma de suas metáforas. Eu diria que o tradutor foi, sim, convidado, embora talvez não seja o convidado de honra. Sem ele, autor e leitor não tomariam conhecimento um do outro em um novo contexto sociocultural e lingüístico. As notas fazem parte, ou podem fazer parte, das estratégias para que esse conhecimento seja possível. Já quanto a não chamar a atenção, o conselho

não parece ser tão fácil de seguir, pois a atenção que o tradutor atrai sobre seu trabalho nem sempre é fruto de sua vontade, e a discrição do tradutor nem sempre vai garantir sua invisibilidade. A atenção, freqüentemente, está no outro, não no objeto de atenção.

Critchley, a propósito de sua tradução para o inglês do conto “No oyes ladrar los perros”, de Juan Rulfo, comenta sobre o desafio e as limitações do tradutor literário:

Al traducir una obra literaria estamos ante el reto de introducir una obra extranjera a los lectores de un país distinto y, a lo mejor, lejano, en términos culturales y geográficos. Esta tarea se vuelve más difícil cuando las referencias de la obra literaria a la vida cultural, política y social de una región exigen un conocimiento previo en los lectores, *sin que la traducción permita agregar datos que podrían ayudarlos a entender ese contexto.* (grifo meu) (2000, p. 37)

Acredito que Critchley se refira ao corpo do texto, no qual acréscimos ou supressões são, de fato, problemáticos pela questão autoral que abordei acima. Entretanto, parece ter-se esquecido de que é possível oferecer dados que auxiliem a compreensão da obra pelo leitor em outra parte de sua tradução. Para isso existe o paratexto de tradutor, em suas diversas formas, como mostro nesta tese. Ali, sim, o tradutor pode esclarecer pontos que possam parecer obscuros para seu leitor.

Na qualidade de guia, as notas de tradução podem ser entendidas como paratexto discreto e potencialmente eficaz. É discreto tanto por sua localização marginal no texto quanto por seu caráter de leitura opcional; pode ser eficaz, desde que seja capaz de se antecipar às dúvidas do leitor e possa saná-las ou, pelo menos, minorá-las. A nota de tradutor fornece ao leitor a tradução de uma palavra ou de uma frase em língua estrangeira, indica alusões feitas ao autor a outros textos, a fatos históricos

ou circunstâncias que possam ser estranhas ao leitor do texto traduzido e, às vezes, oferece ao leitor esclarecimento sobre algum elemento retórico do texto e sua tradução impossível ou deficiente dentro dos limites da língua e da cultura nos quais o texto passará a ser consumido.

Se buscarmos as causas da estranheza anteriormente mencionada, podemos sempre atribuí-la, acertadamente, à diferença de valores e de crenças que existe entre a cultura do leitor do texto traduzido e a cultura do texto em seu meio original de circulação. Do mesmo modo, e não menos acertadamente, podemos ressaltar uma possível distância temporal entre as duas versões do texto, o que evidencia e acentua as diferenças culturais que se interpõem entre o leitor atual e o texto traduzido e justifica a presença de notas de tradução. As notas podem, ainda, complementar o texto principal, acrescentando detalhes ou fazendo novas considerações sobre o tema do texto. São dois, portanto, os grupos de notas de tradução: as notas enciclopédicas, que chamo de notas de *informação*, e as notas de caráter mais opositivo, mais dialógico e, conseqüentemente, mais autorais, que chamo de notas de *formação*. Sobre o aspecto de complementaridade e sobre as notas de informação e de formação, ver o capítulo 3 desta tese.

As notas não se revelam úteis apenas para os leitores comuns. Os tradutores podem fazer uso das notas de tradutores que o antecederam na tarefa de traduzir determinado texto. As notas de um tradutor podem até ajudar um colega que traduz a mesma obra para uma língua diferente; esse foi o caso, por exemplo, da tradução de J. A. van Praag para o holandês do livro *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias. Em seu prefácio, van Praag demonstra sua gratidão para com o colega alemão R. Selke pelo fato de ter desbravado antes dele um texto tão complexo; reconhece ter recorrido a sua tradução para elucidar passagens mais difíceis do texto e, o que é mais interessante, inclui no corpo do texto de sua tradução, entre parênteses, uma nota de Selke, indicando ao pé da página que se trata de nota do tradutor alemão:

[...] ‘Avilantaro (Pedro de Alvarado, veroveraar van Guatemala)¹ rukte de grote heren de gouden ringen uit de oren. [...]

¹) Noot van de Duitse vertaler. (1980, p.22)

Prática um tanto incomum, mas que reforça o valor das notas para todo e qualquer tipo de leitor. Creio que esse exemplo, talvez algo extremo, oferece argumento convincente contra a posição dos autores acima mencionados, que parecem reconhecer menos espaço para a manifestação do tradutor do que acontece na vida real. Naturalmente, esse tipo de intervenção e a própria presença de notas ou de outro paratexto de tradutor está encerrada na discussão mais ampla de direitos autorais e de negociação do tradutor com o editor e, por vezes, com o próprio autor ou seus herdeiros. Do mesmo modo, outro tipo de paratexto, o prefácio, como paratexto de autor, de editor ou de tradutor, vê-se afetado pelas mesmas questões.

O prefácio de autor, segundo Genette (1987), é o mais perecível de todos, pois o autor pode mudar em termos estéticos ao longo do tempo e pode querer registrar essa mudança em prefácios subsequentes de uma obra sua. O autor pode, também, responder a críticas que possam ter surgido quando da primeira publicação de seu livro, e o prefácio, como paratexto, pode prestar-se a esse papel de modo muito mais eficaz do que uma possível mudança no texto principal. O paratexto de autor é, acredito, o mais facilmente identificável e, paradoxalmente, o mais difícil de enquadrar em uma categoria. Como parte do projeto de criação, pode assumir a forma e a função que o autor desejar.

O prefácio de editor está na categoria de *allographe* (“alógrafo”), segundo a classificação de Genette. Serve como um guia, uma preparação para o que o leitor vai encontrar mais adiante. Pode ter a função de comentário do texto ao que serve de introdução, situando o leitor no tempo, no espaço e nas condições de diversa natureza que deram origem à obra, e pode também, no caso de uma tradução,

oferecer uma justificativa para a edição de determinada obra e os motivos que o editor julga serem relevantes para que aquela obra passe a circular no novo meio.

Na categoria de *alógrafo* incluo também o prefácio de tradutor, que normalmente assume a forma de apresentação. O prefácio do tradutor, tal como as demais intervenções dele no texto publicado, depende de negociação com outras instâncias, principalmente com o editor. Se o editor julgar conveniente que haja uma apresentação do tradutor, essa apresentação tenderá a seguir um padrão culturalmente aceito para a intervenção do tradutor, ou seja, em termos de extensão e de alcance. Pode apresentar algumas dificuldades de tradução e as soluções que encontrou para elas. Essa breve apresentação pode, no entanto, e geralmente isso acontece quando não há prefácio de editor, explicar ao leitor por que o livro merece ser lido e ressaltar a importância do autor em seu sistema literário de origem, assumindo, assim, um papel de introdução ao autor. Não raro, esse tipo de apresentação mais expandida traz também comentários do tradutor sobre a literatura de origem do texto. A apresentação vai ter maior ou menor feição e extensão de introdução, dependendo do espaço obtido pelo tradutor e pode, mesmo, fugir totalmente ao modelo que acabo de apresentar, como mostrarei com mais detalhe no capítulo 3 desta tese.

Todos os tipos de prefácio abordados acima guardam as características comuns de apresentação do texto, valorização e indicação do mesmo e, em alguns casos, dependendo de quem o redige, de explicação ou justificativa para a publicação ou tradução daquele texto. Em termos de explicação e de justificativa, também pode desempenhar um papel importante o glossário, e esse pode ser, como a nota e o prefácio, de autor, editor ou tradutor.

O glossário é herdeiro da antiga glosa medieval rearranjada no espaço do texto. Observa-se, já na Idade Média, o costume de agrupar as glosas que tinham por objetivo esclarecer termos utilizados no texto. Para a discussão de paratexto que proponho nesta tese, levarei em conta somente os glossários de editor e de tradutor porque é neles que a questão da autoria sobre o texto traduzido pode ser analisada com mais propriedade.

O glossário do editor é um dos espaços nos quais o peso do editor se faz sentir e, como alerta Genette a propósito da nota e do prefácio de editor, é um espaço no qual a necessidade da existência do editor se manifesta e é justificada, pois denota o cuidado e o trabalho que teve o editor de selecionar o texto, cotejando às vezes várias versões existentes. Também indica edição cuidadosa a apresentação de paratexto que fornece ao leitor mais informação, de natureza variada, sobre o texto que tem diante de si, e as notas de editor e o glossário cumprem bem essa função.

O glossário de tradutor, quer tenha sido iniciativa do tradutor, do autor, do editor ou de ambos, tem o objetivo de esclarecer palavras, expressões ou passagens que possam parecer obscuras para os leitores. Geralmente, trata-se de menções, no texto traduzido, de fatos, datas e elementos culturais desconhecidos do leitor médio inserido em outro contexto sociocultural. O glossário pode assumir o formato de uma lista bilíngüe de termos, de um pequeno dicionário com verbetes que oferece explicação mais detalhada de entradas lexicais do texto e pode, também, ser um espaço de justificativa do tradutor para determinadas escolhas que fez.

Essa necessidade de oferecer mais informação ao leitor do novo texto é, por vezes, sentida até pelos autores que têm suas obras traduzidas. Guimarães Rosa, por exemplo, orientava seus tradutores a produzirem um glossário para a melhor compreensão de suas obras no novo idioma, como atesta a correspondência mantida entre ele e vários de seus tradutores (Cavalcante 2006).

Sendo o paratexto recurso importante para a produção e consumo de obras literárias em seu meio original ou em tradução, diria que o ensaio é talvez um dos gêneros que mais se beneficia do paratexto, que pode complementar o texto sem alterar sua estrutura e sem causar desvios de tema (Genette 2001). Considerado o alcance sua dimensão metatextual, ou seja, de comentário implícito ou explícito de outros textos, segundo a acepção de metatexto proposta por Genette (1981), o ensaio é muito propenso a incorporar paratextos de autor e de editor.

No caso da tradução de ensaios, pode-se justificar, talvez de maneira mais convincente do que na tradução de outros textos, a necessidade de inserção de paratexto, pois ele contribui para a compreensão de um tipo de texto pouco afeito a limites e limitações. É possível fazê-lo sem contrariar o “horizon d’attente” (Genette 1981, p. 12) do leitor e, conseqüentemente, a recepção do texto. Ao falar sobre o leitor, Compagnon afirma:

La concrétisation qu’accomplit toute lecture est donc inséparable de contraintes génériques, au sens où les conventions historiques propres au genre auquel le lecteur fait l’hypothèse que le texte appartient lui permettent de sélectionner et de limiter, parmi les ressources offertes par le texte, celles que sa lecture actualisera. (1998, p. 186)

O paratexto, creio, respeita as condições para que a leitura do ensaio ocorra e amplia significativamente as possibilidades de leitura. Se se considera a dificuldade de enquadramento do ensaio a um gênero específico, o que conseqüentemente poderia embaralhar a concretização da leitura, nas palavras de Compagnon, então o paratexto, seja o do próprio autor, o do editor ou o do tradutor, apresenta ao leitor mais elementos para de orientação sobre os meandros do texto.

CAPÍTULO 3 – *SESAME AND LILIES* POR RUSKIN, PROUST E CATALÁN

3.1 John Ruskin, autor de *Sesame and Lilies*

John Ruskin nasceu em Londres em 1819, filho de um rico comerciante de vinhos. Foi educado em casa pela mãe extremamente religiosa, que queria que o filho se tornasse pastor. Sua educação religiosa altamente rígida e alienante, contra a qual ele se voltaria mais tarde, foi fundamental para sua criação literária, pois, como lembra Dinah Birch, “throughout his life as a writer, the rythms of his prose echo those of the King James Bible, extended stretches of which he knew by heart” (2004 p. xi). Foi considerado um gênio desde a infância:

La mente de John Ruskin tuvo una continua, temprana y apresurada actividad. A los cuatro años, Ruskin redactaba cartas; a los cinco era un ávido lector; los seis escribía poemas “correctos en cuanto a la forma y a la métrica”; a los siete comenzaba una obra en varios tomos y a los nueve, un poema sobre el universo (Bioy Casares 1983, p.58).

Tendo viajado por quase toda a Europa, Ruskin conheceu diferentes modos de vida e, principalmente, diferentes estilos arquitetônicos e manifestações artísticas. Das observações feitas durante essas viagens surgiram desenhos e textos sobre botânica, geologia, arte e literatura. Na idade adulta, Ruskin tornou-se professor de Artes em Oxford, cargo que abandonou em pouco tempo porque sentia que a vida acadêmica limitava seu espírito errático e também por um motivo mais prosaico: suas aulas raramente seguiam o programa estabelecido pela universidade, transformando-se em digressões assistemáticas.

Ruskin foi, provavelmente, o mais ilustre representante vitoriano da reação às mudanças trazidas pela industrialização crescente da Inglaterra e da Europa e do capitalismo colonialista de seu tempo, mas é também o resultado dessas mudanças,

pois foi na era vitoriana que o interesse pelo conhecimento acerca de si mesmo e dos outros atingiu o ápice. Os temas caros a Ruskin, como educação, humanização do capitalismo, interpretação crítica da religião, entre outros, floresceram nesse período. Como para os demais intelectuais vitorianos, a concepção romântica do sublime era de extrema importância para Ruskin. Helsinger (1986) chega a sugerir que esse gosto pelo sublime tenha se manifestado de forma mais acentuada em Ruskin do que em seus pares. Esse gosto pelo sublime, ao contrário do que acontecia no século XIX, aliava alegoria e simbolismo, e essa característica, motivada pelos estudos bíblicos que estavam na base de sua formação, aparece em sua teorização sobre o belo, por exemplo, “which emphasizes *both* the formal elements of the beautiful and its deeper theological significance” (Landow 1986, p. 27). Bloom descreve a importância do trabalho de Ruskin da seguinte maneira:

As a critic of all the arts and of society, Ruskin became, and still remains, a unique figure in the European cultural tradition [...]. There are three major areas of Ruskin’s achievements: art, social, and literary criticism [...] I have allowed myself a broad interpretation of “literary criticism”, since Ruskin is very much an anticipatory critic in regard to some schools of literary criticism in our own time. (1986, pp. 2-6).

John Ruskin foi um homem que se pode qualificar como contraditório ou, por outra perspectiva, como um homem de múltiplos e diversos interesses: sem ser economista nem jamais ter reivindicado para si nada parecido com a defesa do socialismo, apesar de ter sido figura importante para o estabelecimento do transcendentalismo (que pregava justiça social), foi inspiração para os socialistas dos séculos XIX e XX; conservador nas artes, pré-rafaelita convicto, renovou a crítica de arte de seu tempo; afastado da Igreja Anglicana, jamais abandonou a Bíblia como fonte de seus escritos. As palavras de Birch confirmam a centralidade da profusa obra de Ruskin para o pensamento ocidental:

Ruskin’s voice pervades Victorian thought [...]. His writing covers a dizzying range of ideas and genres. His first

publication appeared in 1829; his last in 1889. Over those six decades, he published some 250 titles. [...] He did so within literary forms that are often disconcertingly fluid and inventive, extending through poetry and fiction, letters, lectures, essays, pamphlets, dialogues, and textbooks, and finally autobiography. [...]It is not possible to trace the development of nineteenth-century culture, or its legacies, without knowledge of his work.(2004, p.ix)

Esse foi o autor dos ensaios de *Sesame and Lilies*, obra da fase madura de Ruskin que reflete os interesses diversos e a prosa muitas vezes prolixa, mas sempre erudita e apaixonada que caracterizaram esse notável humanista vitoriano.

3.1.1 Ruskin no Brasil

A estética pautada pela ética do trabalho que ofereceu alternativas ao modelo de sociedade industrial da Inglaterra vitoriana também esteve presente nos debates em torno da incipiente sociedade industrial brasileira do início do século XX, em parte graças a John Ruskin.

Ruskin tem estado presente nos cenários cultural, político e econômico brasileiros desde as primeiras décadas do século XX, ainda que de forma indireta, sob forma da influência que exerceu sobre nomes da nossa política e das nossas artes. Sua concepção de arte vinculada à formação profissional, bem como sua insistência na necessidade de fornecer educação formal e acesso à cultura para o povo em geral, influenciou políticos como Rui Barbosa, que mencionava as idéias de Ruskin em seus discursos defendendo a educação e foi inspiração para a criação do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, uma instituição voltada para a formação de mão-de-obra baseada na educação estética (Amaral 2005). No que toca à arquitetura, a insistência ruskiniana na preservação de edifícios antigos encontra eco em opiniões emitidas a respeito por Euclides da Cunha, Manuel Bandeira e Lucio Costa, entre outros que, desse modo, afastam-se das idéias francesas de renovação radical em voga no Brasil do início do século XX (Pinheiro 2008). Embora haja tradução de Ruskin para o português já no ano de 1924, publicada em Portugal (*Unto this Last – As*

Fontes da Riqueza, tradução de Manuel Gião), não parece ter vindo daí o conhecimento de Ruskin pelos nossos intelectuais e políticos.

O que se pode deduzir é que essas influências ruskinianas chegavam ao Brasil pela leitura do original inglês ou das traduções francesas, quando não da leitura de autores inspirados nas idéias de Ruskin. A ausência de traduções para o português brasileiro durante quase todo o século XX contribuiu para a opacidade de Ruskin nos diversos cenários pelos quais suas idéias circularam no Brasil.

As obras de John Ruskin, portanto, não tiveram grande divulgação no Brasil por meio da tradução. A discreta presença de John Ruskin traduzido no país manifesta-se, principalmente, em algumas traduções de suas obras sobre arte e, particularmente, as que abordam aspectos arquitetônicos. Foram traduzidos *The Stones of Venice* (*As pedras de Veneza*), *The Political Economy of Art* (*A economia política da arte*) e o ensaio *The Nature of Gothic* e um excerto do segundo volume de *The Stones of Venice*.

O ensaio traduzido no Brasil sob o título *Selvatiqueza* pelo professor e arquiteto José Tavares Correia de Lira nos dá uma boa mostra da recepção de Ruskin no meio artístico. A tradução foi inicialmente pensada para utilização por alunos de história da arquitetura de Lira, mas ele logo percebeu que essa tradução contribuía para resgatar Ruskin da posição incômoda que vinha ocupando na academia, a de “clássico” na acepção tradicional: o de obra fundamental, porém fora do alcance do público não-especializado. A tradução do ensaio divulga um fragmento da obra de um autor cuja obra é julgada como indispensável para a formação de novas gerações no campo das artes e da arquitetura.

Em seu artigo intitulado “Ruskin e o trabalho da arquitetura” de 2006, Lira sublinha a grandeza do pensamento de Ruskin, sua visão original do gótico e das relações entre vida, arte, trabalho e prazer. Embora o foco do artigo reflita os interesses dos arquitetos, Lira chama a atenção de seus leitores para um aspecto que tem ficado em segundo plano quando se fala em Ruskin no Brasil: a qualidade literária da prosa ruskiniana. Lira destaca a qualidade estética do texto e o desafio que representou sua tradução:

Dificuldade dupla, portanto: guardar o pathos apocalíptico que permeia a obra de Ruskin sem sacrificar todo o seu esmero no

arcaísmo, na erudição, na etimologia; sem ignorar a riqueza vocabular e descritiva, o poder das sentenças, exemplos e paralelos como recursos indissociáveis de suas estruturas de raciocínio, exposição e convencimento. (2006, p.10)

No artigo, Lira faz também menção à tradução francesa do texto por Mathilde Crémieux datada de 1907, edição utilizada por ele no cotejo com sua própria tradução. A importância de cotejar a tradução com uma edição francesa, segundo ele, deve-se ao fato de que Mathilde “não hesitou em lesar o original em prol de sua energia comunicativa e integridade de sentimento” (idem). Essa prática francesa do trato com o texto de Ruskin, adotada também por ele em sua versão brasileira, foi inaugurada por Proust, cujas traduções de Ruskin “funcionaram como uma espécie de acerto de contas com o autor, um verdadeiro ‘contre Ruskin’, ressonância de um entendimento diferenciado do lugar da leitura” (ibidem).

Como literatura, a obra de Ruskin tem sido ignorada no Brasil. Não se encontram referências a respeito e tampouco existem traduções. Nada até hoje foi traduzido de Ruskin no Brasil por seu valor literário, sendo esse reconhecido de forma quase colateral por seus poucos tradutores brasileiros. Entre os raros intelectuais que fazem menção a Ruskin destacam-se Otto Maria Carpeaux e José Guilherme Merquior, dois grandes representantes da crítica nacional. Eles, no entanto, não fogem da tradição brasileira de analisar a obra de Ruskin somente por seu aspecto de crítica de arte. No caso de Carpeaux, o nome de Ruskin é apenas listado, ao lado de outros ensaístas e críticos de arte de sua época, sem que sua obra seja sequer mencionada. Merquior, por outro lado, dedica a Ruskin algumas linhas em seu livro *Crítica 1964 – 1989* (1990). Fiel a seu estilo polêmico e por vezes francamente iconoclasta, sua opinião sobre Ruskin serve como um argumento mais em sua diatribe contra o modernismo, ao qual atribui uma coprofagia moral que é “tão ou mais mórbida do que qualquer pieguice pré-rafaelita – nem é de admirar que Ruskin partilhe hoje com os industriais da arte *maudite* a predileção do gosto tardo-moderno” (1990, p.191).

O que chama a atenção é que críticos da envergadura de Carpeaux e Merquior tenham relacionado a obra de Ruskin com a de outros autores sem dedicar uma linha sequer ao aspecto literário das obras de Ruskin. O curioso é que tanto Carpeaux como Merquior se destacaram no ensaio e conheciam muito bem a cultura britânica. No entanto, isso não os impediu de ignorar Ruskin, um grande nome do ensaísmo em língua inglesa. Esse também é o caso do ensaísta Alexandre Eulálio, que silenciou sobre Ruskin.

A situação da obra de Ruskin no Brasil é, portanto, muito diferente do que se observa em outros países, nos quais a qualidade de sua prosa de arte é reconhecida desde o século XIX e exerce influência muito mais ampla do que aquela encontrada em nosso país. Nesta tese, concentrar-me-ei na importância da obra de Ruskin na França e na Espanha, largamente exercida, entre outros meios, pela tradução de sua vasta bibliografia.

A fim de situar os dois ensaios de Ruskin analisados nesta tese tanto em sua versão em inglês como nas versões em francês e em castelhano, farei breves comentários sobre o ensaio no século XIX e virada para o XX na Inglaterra, na França e na Espanha.

3.2 O ensaio vitoriano

O ensaio em língua inglesa não está, naturalmente, entre as várias inovações literárias da era vitoriana. Pelo contrário, o ensaio é um gênero cultivado há séculos na Inglaterra. Contudo, foi nesse período que o gênero conheceu uma renovação estilística, temática e formal no país. Com o aumento de revistas em circulação, surgiram novos canais de expressão do pensamento do homem vitoriano. A crescente publicação de livros foi acompanhada pela publicação de resenhas, e essas muitas vezes não se limitavam a comentar o livro em exame; iam além e terminavam por tratar do tema do livro como entidade autônoma. Para que o debate fosse levado a cabo, fazia-se necessário o recurso a uma retórica cada vez mais refinada, cujo valor estilístico conferia peso ao argumento do autor do artigo.

A expansão da educação formal da população e o ideal utilitarista vitoriano impulsionaram a reflexão sobre as coisas do mundo, sua natureza e suas funções. O mundo, diga-se, estava em expansão na era vitoriana, devido à política colonialista que alargava cada vez mais as fronteiras do império. Conhecer e explicar, eis a tônica da produção vitoriana de não-ficção.

O ensaio vitoriano favorecia a união de arte e vida comum em um só escrito (Davis 2002) e a transmissão de conhecimento acadêmico sob outra forma que não a do tratado científico. A resenha de livros nas muitas revistas do período geralmente abordava o livro resenhado mais como pretexto para tratar do assunto do que para discorrer sobre aquele livro em particular. Os ensaístas vitorianos tinham a ambição de tratar de todos os assuntos, sem se preocupar com limitações decorrentes da crescente especialização do conhecimento. Nesse contexto, surgem ensaístas como os já citados Newman, Arnold e Ruskin. O ensaio vitoriano exerce profunda influência sobre o ensaio na França e da Espanha nos séculos XIX e XX, ajudando a estabelecer um lugar para o ensaio com feições modernas nesses dois países.

3.2.1 O ensaio na literatura francesa do século XIX

O ensaio ocupa, há muitos séculos, uma posição de destaque na literatura francesa. No século XIX, O ensaio segue a tendência da literatura em geral de profusão de gêneros e de variedade de estilos e temas. O ensaio moderno francês tem a crítica literária como uma de suas precursoras:

La crítica literaria, bajo la doble influencia de la historia y del periodismo, se escinde en historia literaria por una parte y en comentario de la actualidad literaria por la outra. Así es como tiende a confundirse de um lado com la historia propiamente dicha, y del outro com el ensayo. (Escarpit 1950, p.110).

A intersecção entre crítica literária e ensaio não deve ser desprezada. Os ensaios surgidos como crítica literária deram impulso à consolidação do ensaio moderno na França e, a exemplo do que ocorreu na Inglaterra nesse mesmo período, o tratado especializado e elitista deu lugar a considerações “amadoras”, não-especializadas, que deixavam o espírito vagar livre. A mediação inglesa, aliás, foi fundamental para o surgimento do ensaio moderno francês, pois os autores franceses apropriaram-se das práticas de distribuição inglesas e, até certo ponto, dos temas sociais abordados pelos ingleses (excluindo-se, eu diria, o utilitarismo vitoriano). A influência inglesa é tão forte que uma das definições correntes na França para “ensaísta” no século XIX era: “écrivain anglais” (Macé 2006, p. 29).

A liberdade do experimentalismo do ensaio francês do século XIX surge da reconfiguração do “pai dos ensaístas” franceses, Michel de Montaigne. Os amadores reivindicam Montaigne como um dos seus, e desse reposicionamento nascem tentativas de estabelecer um modelo para o gênero, sobretudo pela imitação, apropriação e transformação dos *Escritos* e de seu legado (Macé 2006). Desse cenário surgem nomes como os de Sainte-Beuve e de Proust, antagonistas unidos pela dedicação ao ensaio.

3.2.2 O ensaio espanhol

O ensaio espanhol começa a firmar-se no século XVIII, século em que, segundo Escobar (1982), “la prosa discursiva aparece com predominio sobre cualquier outro género” (p.483). Nesse século, as revistas começam a publicar textos de opinião não-especializada, seguindo os moldes do que se fazia na Inglaterra. Como na Inglaterra, prevalecia a opinião pessoal sobre os mais diversos aspectos da vida no país, opinião no mais das vezes crítica e desafiadora do estado de coisas do momento.

No século XIX, mantendo-se alinhados com os ensaístas ingleses, os espanhóis continuam a publicar suas opiniões sobre um século tão conturbado, no qual o país se vê assolado pela guerra Hispano-Americana e pelo declínio econômico. A

Geração de 98 cumpre o papel de consciência crítica do país na virada do século XIX para o XX, e o ensaio é o gênero preferido para expressar, na literatura, as inquietações dos intelectuais espanhóis. Além disso, o ensaio é um meio eficaz para a divulgação de novidades estéticas nas artes espanholas nesse período. Por esses e outros fatores, ecoando Macé (2006), reitero que “le XXe siècle espagnol est déclaré ‘siècle de l’essai’ » (p.31).

Grandes nomes das letras espanholas do século XX são, de fato, ensaístas : Ortega y Gasset, Azorín, Unamuno, Menéndez Pidal, para citar alguns dos mais ilustres representantes do ensaísmo em língua castelhana. Na Catalunha, região tradicionalmente muito letrada e dotada de grande espírito crítico, o ensaísmo também foi destaque na literatura em língua catalã da virada do século XX, contando com nomes como Eugenio d’Ors, Josep Carner e Pompeu Fabra, sendo que os ensaios filológicos e de gramática catalã do último foram decisivos para a fixação da norma catalã e para a consolidação do catalão como língua de cultura com lugar assegurado na Península Ibérica.

Uma vez traçado o panorama do ensaio nas literaturas inglesa, francesa e espanhola (castelhana e catalã) no século XIX e na virada do século XX, passo à análise do texto em inglês de *Sesame and Lilies* e de suas versões para o francês, o catalão e o castelhano.

3.3 *Sesame and Lilies*

Os dois ensaios de *Sesame and Lilies* foram, em sua origem, duas conferências proferidas por Ruskin em Manchester em 1864 com o objetivo de angariar fundos para a construção de bibliotecas públicas. A seguir, apresento, de forma bastante sucinta, alguns elementos temáticos e formais das conferências, ou ensaios.

Na primeira conferência, intitulada *Of Kings’ Treasuries*, Ruskin trata do papel do homem na sociedade vitoriana e questiona seus valores:

This, then, being the main idea of “advancement in life”, the force of it applies, for all of us, according to our station, particularly to that secondary result of such advancement which we call “getting into good society”. We want to get into good society, not that we may have it, but that we may be seen in it; and our notion of its goodness depends primarily on its conspicuousness. (2002, p. 29)

Ruskin também faz severas críticas ao desprezo de seus contemporâneos pela ciência:

I say we have despised science. “What!” you exclaim, “are we not foremost in all discovery, and is it not the whole world giddy by reason, or unreason, of our inventions?” Yes; but do you suppose that is national work? That work is all done *in spite of* the nation; by private people’s zeal and money. (p.50)

Da mesma forma, o ensaio denuncia o desprezo dos ingleses pela natureza. Tendo sido Ruskin um ecologista “avant la lettre”, não é de surpreender sua defesa da natureza, comparando-a a catedrais:

You have despised Nature; that is to say, all the deep and sacred sensations of natural scenery. The French revolutionists made stables of the cathedrals of France; you have made race-courses of the cathedrals of the earth. [...] there is not a quiet valley in England that you have not filled with bellowing fire; there is no particle left of English land that you have not trampled coal ashes into [...] (p.53)

O ensaio é, também, e principalmente, uma vigorosa defesa da leitura e da escrita, repleta de metáforas, como a comparação da busca do saber contido em um livro com a mineração:

When you come to a good book, you must ask yourself, “Am I inclined to work as an Australian miner would? Are my pickaxes and shovels in good order, and am I in good trim myself, my sleeves well up to the elbow, and my breath good, and my temper?” And, keeping the figure a little longer, even at the cost of tiresomeness, for it is a thoroughly useful one, the metal you are in search of being the author’s mind or meaning, his words are as rock which you have to crush and smelt in order to get at it. And your pickaxes are your own care, wit, and learning; your smelting furnace is your own thoughtful soul. Do not hope to get at any good author’s meaning without these tools and that fire; often you will need sharpest, finest chiselling, and patientest fusing, before you can gather one grain of the metal. (2002, p. 35)

A defesa da criação de bibliotecas não é menos ardorosa, embora tenha sido feita em linguagem bem menos metafórica, como no trecho transcrito a seguir:

[...] I hope it will not be long before royal or national libraries will be founded in every considerable city, with a royal series of books in them; the same series in every one of them, chosen books, the best in every kind, prepared for that national series in the most perfect way possible; [...] and that these great libraries will be accessible to all clean and orderly persons at all times of the day and evening; strict law being enforced for this cleanliness and quietness. (2002, p. 64).

Na segunda conferência, intitulada *Of Queen’s Gardens*, Ruskin aborda a condição feminina. Aconselha as mulheres a buscarem a educação e aos pais das moças que as eduquem para um papel maior do que o tradicionalmente reservado à mulher vitoriana, ou seja, o de dona-de-casa subordinada ao marido. Segundo Ruskin, a mulher tem mais e maiores papéis sociais a serem desempenhados, começando pelo de guia espiritual do homem e da própria sociedade.

Nessa segunda conferência-ensaio, proferida na noite seguinte à da primeira, Ruskin retoma a defesa dos livros:

It will, perhaps, be well, as this lecture is the sequel of one previously given, that I should shortly state to you my general intention in both. The questions specially proposed to you in the first, namely, How and What to Read, rose out of a far deeper one, which it was my endeavour to make you propose earnestly to yourselves, namely, *Why* to Read. (p. 68)

Ruskin não tarda em demonstrar que a leitura e a educação serão focalizadas na mulher, nessa segunda conferência. É interessante notar o tom utilitarista, tão característico dos vitorianos, nos conselhos do autor, tanto nessa como na conferência anterior:

Believing that all literature and all education are only useful so far as they tend to confirm this calm, beneficent, and *therefore* kingly, power – first, over ourselves, and, through ourselves, over all around us, - I am now going to ask you to consider with me farther, what special portion or kind of this royal authority, arising out of noble education, may rightly be possessed by women; and how far they also are called to a true queenly power, - not in their households merely, but over all within their sphere. And in what sense, if they rightly understood and exercised this royal or gracious influence, the order and beauty induced by such benignant power would justify us in speaking of the territories over which each of them reigned, as “Queen’s Gardens” (p. 69).

Ruskin lança mão de exemplos retirados de autores canônicos como Shakespeare, Dante e Homero para ilustrar seu ponto de vista sobre a educação das mulheres e de sua influência na sociedade. A mulher é apresentada como redentora das faltas dos homens, e mais uma vez a influência da Bíblia se faz notar:

Deep rooted in the innermost life of the heart of a man, and of the heart of woman, God set it there, and God keeps it in there. – Vainly, as falsely, you blame or rebuke the desire of power! – For Heaven’s sake, and for Man’s sake, desire it all you can. [...] Power to heal, to redeem, to guide, and to guard. Power of the sceptre and shield; the power of the royal hand that heals in touching, - that binds the fiend, and looses the captive; the throne that is founded on the rock of Justice, and descended from only by steps of Mercy. Will you not covet such power as this, and seek such throne as this, and no more housewives, but queens? (p. 88)

Of Queen’s Gardens, embora consideravelmente mais curto do que *Of King’s Gardens*, está repleto de alegorias, de passagens bíblicas explícitas ou parafraseadas, de exemplos da literatura greco-romana, das grandes obras do cânone ocidental e de contemporâneos de Ruskin. É o ensaio que mais suscita discussões e interpretações entre os acadêmicos.

No que concerne a recepção de *Sesame and Lilies* pelos vitorianos, o livro foi um sucesso, sendo um dos livros mais vendidos de sua época. Era considerado de bom tom ter um exemplar dessa obra em toda casa de classe média em que houvesse moças. Era o presente ideal para as jovens, sendo oferecido a elas tanto pelos pais como por amigos da família. Koven dá uma mostra do poder de penetração dessa obra aparentemente tão despretensiosa:

As an 1895 reviewer of a handsome “umber colored ooze calf” edition aptly noted, *Sesame and Lilies* was a “protean” book, constantly changing its physical form and content. I would add that *Sesame and Lilies* has disclosed new and different meanings to the men and women, adults and children who continue to read it (2004, p. 165)

O êxito da obra, e de sua tradução para o francês, tampouco passou despercebido por Koven:

How then can we make sense of the extraordinary hold *Sesame and Lilies* came to have over the reading public, not only in Britain but throughout the English-speaking world, and, thanks to Marcel Proust's translation, in France as well? What is it about this "protean" text that has made people want to read it and debate its meanings and merits? (p. 165)

Ainda não se chegou a uma resposta que seja consensual para a pergunta de Koven. A obra continua sendo lida, debatida e, a cada leitura e a cada debate, surge uma nova resposta. Na Inglaterra vitoriana, como afirmei anteriormente, a obra teve excelente aceitação tanto por seu caráter moralizador quanto por sua defesa da relativa igualdade (guardadas as devidas proporções) entre os sexos. Como lembra Nord,

If we consider that Ruskin's master, Carlyle, mounted a similarly vatic assault on the materialistic fever of his day without ever considering the role of womanhood and men's relation to woman a matter of concern, we begin to understand just how striking and how important to Ruskin's oeuvre was *Sesame and Lilies*. (2002, pp. xiv-xv).

A centralidade de *Sesame and Lilies* na obra de Ruskin e o impacto causado por essa obra na sociedade vitoriana têm, portanto, sua razão de ser na defesa de um novo papel para a mulher na sociedade vitoriana. Sendo as mulheres o público-alvo da obra, destaco que a recepção pelo público masculino, inclusive nas resenhas, não foi tão entusiasmada; pelo contrário, as críticas negativas eram comuns entre os leitores masculinos. Isso não quer dizer que os homens não lessem *Sesame and Lilies*, apesar da crítica masculina ser geralmente negativa. Havia tanto leitores que pendiam para o socialismo e que, portanto, interessavam-se pelas questões levantadas no texto, como leitores de "comportamento extravagante", como diriam os vitorianos;

homens que reivindicavam para si um novo papel sexual e que, às vezes, assumiam comportamento sexual ambíguo (Koven, *op. cit.*).

A leitura feminina, ou feminista, de *Sesame and Lilies* começa na Inglaterra vitoriana e tem um recrudescimento nas décadas de 60 e 70 do século XX. Entretanto, se a obra era vista como libertadora no século anterior, as feministas do século XX não hesitaram em condenar a obra como sexista e paternalista, opressora das mulheres por mascarar seus verdadeiros direitos na sociedade. Essa visão, segundo Nord (2002), tem origem em um equívoco: Ruskin, ao defender o papel da mulher no “lar”, teria usado a palavra metaforicamente, sendo o lar todo e qualquer ambiente pelo qual a mulher circulasse, e não o espaço físico da própria casa, como entenderam as feministas.

Acredito que a falta de resposta definitiva para a pergunta de Koven transcrita acima não é, de maneira alguma, sinal de fraqueza da obra; muito pelo contrário, é essa possibilidade de múltiplas leituras que justifica a leitura de *Sesame and Lilies* desde sua publicação até esse nosso século XXI.

Tendo apresentado brevemente o texto e a recepção de *Sesame and Lilies*, trato agora do paratexto do autor para as sucessivas edições da obra.

3.4 As introduções de Ruskin para as edições de 1865, 1871 e 1882

Sesame and Lilies teve três introduções do autor desde seu lançamento em 1865. Seguindo a opinião de Compagnon, para quem o paratexto de autor é um dos mais efêmeros, diria que isso se deve ao fato de os autores muitas vezes comentarem, nas edições seguintes à primeira, a recepção de sua obra e também alguma mudança que possam ter feito no corpo do texto. No caso de Ruskin, os prefácios denotam seu amadurecimento intelectual, a reafirmação de suas posições e indicam mesmo sua saúde mental cada vez mais frágil. Não são, portanto, necessariamente efêmeros, e sim textos que reafirmam, a cada edição, as idéias e os ideais do autor.

No prefácio à segunda edição, datada de 1865, Ruskin retoma uma citação a um grupo que escalava nos Alpes suíços. No prefácio, Ruskin comenta a morte de alguns dos integrantes do grupo em uma escalada no Monte Cervin, mas considera importante que tudo que havia dito em seu texto permaneça tal como está:

A passage in the eighty-fifth page of this book, referring to to Alpine travellers, will fall harshly on the reader's ear, since it has been sorrowfully enforced by the deaths on Mont Cervin. I leave it, nevertheless, as it stood, for I do not now write unadvisely, and think it wrong to cancel what has once been thoughtfully said; but it must not so remain without a few added words. (2002, p.3)

As “poucas palavras” que Ruskin acrescenta como comentário do episódio das mortes naturalmente não serão nem poucas nem necessariamente de comentário sobre o assunto em si. O autor, acusado com alguma frequência de ser verborrágico, dedica cinco páginas ao incidente. No entanto, e coerente com as divagações que o gênero ensaio permite, utiliza essas cinco páginas menos para comentar as mortes do que para reafirmar algumas de suas posições ideológicas.

Assim, o foco do prefácio-ensaio de 1865 está na alteração do modo de vida suíço introduzido por ingleses e franceses. Segundo Ruskin, o povo suíço tinha vivido muito bem longe das comodidades do mundo moderno, como a pressão para acumular luxos e satisfazer necessidades criadas pelo sistema capitalista, e essa influência nefasta seria pior do que uma conquista do país pela força: “strange, that while we both, French and English,, can give lessons in war, we only corrupt other nations when they imitate either our pleasures or our industries” (idem, p. 8).

Ruskin mantém-se fiel a sua condenação do estilo de vida das sociedades industriais, culpa-as pelas desigualdades entre os cidadãos e, usando a Suíça que existia antes da influência franco-britânica como modelo a ser seguido, defende a volta a valores e hábitos mais simples e lamenta a perda de um modo de vida que, como no fundo ele sabe, não é mais possível regatar, salvo em escritos como os dele.

No prefácio à edição de 1871, Ruskin mostra-se aferrado a suas convicções e retoma muito do misticismo de outras obras. Suas referências a Deus e às Escrituras abundam, embora ele se mostre muito crítico com relação a sua educação religiosa rígida e mesmo fanática, como ele mesmo reconhece nesse prefácio. Vale lembrar que a mãe de Ruskin lia diariamente passagens da Bíblia para o filho e tentou fazer com que ele fosse pastor, mas, a partir da segunda metade de sua vida, desse fanatismo materno Ruskin conservou apenas a erudição de um excelente leitor das Escrituras e a habilidade de transformar o discurso bíblico em prosa apaixonada. O episódio dos Alpes, tão marcante no prefácio de 1865, reaparece no de 1871 apenas para que Ruskin informe aos leitores que o antigo prefácio, agora considerado ensaio autônomo, e não mais como paratexto, foi remanejado para outra parte das obras completas.

O prefácio da edição de 1871 é o mais extenso dos três que comento nesta tese. Um dos motivos para isso é que esse prefácio é, na verdade, a introdução das obras completas do autor, cujos textos iniciais são justamente as duas conferências estabelecidas como texto definitivo de *Sesame and Lilies*. Outro motivo para a extensão do prefácio é o fato de que nele Ruskin faz um balanço de sua vida intelectual e profissional, não sem certa desilusão. Mantém-se fiel a suas opiniões e recusa-se a alterar os trechos de seus escritos que possam parecer excessivamente ligados a um fato específico (e, portanto, menos duradouros) ou antiquados aos leitores. O texto do prefácio começa ensaístico, com forte tom confessional, mas, na segunda metade, aproximadamente, o texto assume características um pouco mais próximas de prefácio, pois apresenta um apanhado do que o leitor vai encontrar nos ensaios. Não é propriamente um resumo, porque Ruskin toca nos temas dos ensaios sem necessariamente retomar os textos, preferindo tecer comentários sobre os temas abordados nas conferências.

É neste ensaio que se encontra a advertência de inspiração bíblica “Work while you have light”, freqüentemente associada à obra de Ruskin. Essa passagem, cuja mensagem pode ser encontrada de modo diferente em João 9:4 (“Enquanto for dia, cumpre-me terminar as obras daquele que me enviou. Virá a noite, na qual já

ninguém pode trabalhar”), refere-se, certamente, ao aproveitamento da vida útil do homem, mas também pode apontar, acredito, para o processo de ocaso, de declínio mental que Ruskin já experimentava à época da redação desse prefácio e cujas conseqüências ele parecia antever. É, também, um dos muitos indícios da retomada mística de Ruskin nos textos produzidos a partir da segunda metade do século XIX. O tom profético e as admoestações de caráter bíblico são perfeitamente coerentes com a obra e as convicções pessoais de Ruskin; assim, nada mais natural do que encontrar esse estilo quase de pregação no prefácio de 1871.

Outra informação importante contida no prefácio da edição de 1871 é a evidência de uma mútua influência do pensamento vitoriano e do pensamento francês do fim do século XIX. Na última parte do prefácio, Ruskin reproduz uma carta de uma senhora francesa publicada no jornal inglês *The Times* em 1870 que, segundo ele, expressa com clareza seu próprio modo de ver as questões ligadas ao papel da mulher na sociedade inglesa. Por fim, Ruskin apresenta seus agradecimentos a Guido Guinicelli, a Marmontel e a Dean Swift, de quem ele diz: “Any one who can understand the natures of those three men, can understand mine” (2002, p.22).

E quem foram os homens que compõem essa trindade? Guido Guinicelli (ou Guinizzelli), poeta medieval italiano, foi expressamente citado por Dante na *Divina Comédia*, no Purgatório, como um dos pecadores cujo “peccato fu ermafrodito” (canto xxvi, verso 82). Ao contrário do que as feministas da década de 60 pregavam, não creio que Ruskin tenha sido paternalista ou que tivesse a intenção de subjugar as mulheres; pelo contrário, acredito que sua admiração pelas mulheres chegava muito próximo do desejo de emulá-las, talvez ao ponto do hermafroditismo ao qual está associado Guinizzelli.

O segundo, Jean-François Marmontel, escritor francês do século XVIII de múltiplos talentos e autor de obras em vários gêneros literários, membro da Academia Francesa, foi entusiasta e divulgador das idéias da Revolução. Vê-se, mais uma vez, o fluxo de idéias entre a Inglaterra e a França, tanto do ponto de vista literário como do político.

Por fim, o Diácono Joseph Swift (Dean Swift), que viveu no século XVIII, cujos sermões na catedral de Saint Patrick em Dublin eram extremamente concorridos e que se encontram em parte reunidos em sua obra *The Sermons*. Esses sermões têm inegáveis traços de ensaio, escapando dos limites do estritamente religioso para abordar temas de moral, política e ética. Não é de surpreender que ele tenha sido incluído como membro da inusual tríade homenageada por Ruskin nesse prefácio: com ele, encerra-se o triângulo (forma perfeita associada ao divino e ao indestrutível desde os tempos da antiga Suméria) sexualidade-política-religião, tendo como elo entre os vértices a dedicação dos três homens à escrita, ao belo e ao sublime. Esse prefácio-ensaio com tantos elementos confessionais parece confirmar algo que Bioy Casares escreveu sobre Ruskin: “Los tratos de Ruskin com el amor fueron pocos y desastrosos. ‘Swift se parece mucho a mí’, escribrió uma vez. ‘Conozco el secreto de extraer la tristeza de todas las cosas, pero no la alegría’” (1983, p.60).

Com o propósito de ilustrar os critérios ou os desígnios de Ruskin, registro as palavras finais do prefácio: “[...] having said so much, I am content to leave both life and work to be remembered or forgotten, as their uses may deserve”. (2002, p.22).

O último prefácio analisado é o da edição de 1882. Esse prefácio é bem menor do que os anteriores e nele Ruskin reafirma sua decisão de não alterar o conteúdo dos ensaios. Entretanto, já no primeiro parágrafo o autor repudia os prefácios das edições de 1865 e 1871; o primeiro, classificado como “the irrelevant preface respecting tours in the Alps” (2002, p.23) foi remanejado para outro ponto das *Obras Completas* e o segundo, “the gossiping introduction” (idem) foi retirado por, segundo Ruskin, afastar-se muito dos temas dos ensaios e por não combinar com a simplicidade dos ensaios que prefaciava.

Este prefácio, porém, continua usando o tema dos ensaios como pretexto para que Ruskin possa reafirmar suas posições. Nele, o ataque à sociedade industrial permanece, embora o autor admita que algumas mudanças positivas na educação e na moralidade vigente tenham ocorrido em parte devido ao progresso gerado pela industrialização. Esse relutante reconhecimento de mudanças positivas não o impede de afirmar que *Sesame and Lilies* é um livro com idéias à moda antiga, que os

críticos do final do século XIX acreditavam estar “extinct with the Mammoth and the Dodo” (ibidem, p.24).

O prefácio não tem um tom tão lúgubre como o de 1871, mas nele Ruskin parece por fim ter aceitado sua frágil condição mental: “I have only to add farther, respecting the book, that it was written while my energies were still unbroken and my temper unfretted” (ibidem, p. 25). O último prefácio de Ruskin é o que menos se assemelha à prolixidade e ao tom de pregação das demais obras do autor. Talvez tenha sido um esforço deliberado de Ruskin para retomar o que ele considera um grande trunfo de *Sesame and Lilies*: a simplicidade da forma para a veiculação de idéias perenes.

Os prefácios de Ruskin, como espero ter mostrado, não são estratégias de convencimento do leitor; ou melhor, são sim destinados a convencer o leitor, mas não a ler seu texto, mas a compartilhar suas idéias, a refletir sobre elas. São em sua essência, ensaios, tal como os textos do corpo do livro, criados com a mesma intensidade e paixão com que foram escritos os ensaios de *Sesame and Lilies*.

Outro paratexto de autor que está presente em *Sesame and Lilies* são as notas. Antes de proceder à análise das notas, cumpre recordar a origem dos ensaios compilados no livro. Os ensaios foram, na verdade, conferências proferidas por Ruskin em duas noites seguidas e, portanto, provavelmente o autor utilizou recursos da linguagem verbal oral para prestar as informações que, mais tarde, surgiram na versão impressa sob forma de notas.

Ruskin tinha adquirido desenvoltura oral como ex-aspirante à vida religiosa e, mais tarde, como professor, o que certamente o preparou para a utilização de recursos lingüísticos que permitiram a sua audiência segui-lo à medida que ele progredia no assunto debatido a cada noite. Com a mudança de veículo de oral para impresso e a respectiva perda desses recursos, Ruskin acrescentou notas de pé de página para prestar esclarecimentos que ele julgava serem importantes para seu novo público, agora constituído por leitores. Essa opção pelas notas revela-se ainda mais coerente se lembramos que o texto dos ensaios permaneceu o mesmo das conferências

proferidas, sem nenhuma alteração. Assim, restava o paratexto, tanto o prefácio como as notas, para prestar quaisquer informações ou comentários adicionais. Outra informação importante é a de que as notas não foram todas incluídas na primeira edição. Algumas delas foram acrescentadas nas edições posteriores.

Em *Of King's Treasuries*, encontram-se notas, em sua maioria, que chamo de notas de informação. Ajudam o leitor a se localizar na hipertextualidade do texto, esclarecendo a origem das citações, oferecendo breves definições para alguns dos termos utilizados, relacionando o texto a outros textos do próprio Ruskin ou de outros autores. Há, porém, três notas que fogem ao padrão das outras 14 notas do texto. São notas que denomino de formação, notas que expandem o assunto tratado no corpo do texto.

As duas primeiras referem-se a uma nota do *Morning Post* que tratava da investigação das causas da morte de um pobre sapateiro. A conclusão foi que a morte foi provocada por fome e por falta de assistência médica. Com esse pequeno relato inserido no corpo do texto, Ruskin pretendia denunciar a insensibilidade da sociedade capitalista diante do sofrimento dos trabalhadores. Na primeira nota, sob pretexto de resgatar uma passagem bíblica que o sapateiro ouvira da boca de um pároco da igreja local que se mostrou indiferente a seu sofrimento, Ruskin condena a igreja e apresenta, como contraponto escandaloso ao sofrimento do sapateiro, uma nota do mesmo jornal, publicada no mesmo dia da nota sobre o sapateiro: nela, há a descrição detalhada de um jantar seguido de diversões imorais (para os padrões de Ruskin) oferecido por uma rica senhora da sociedade. Essa técnica de contraposição de duas realidades opostas em locais tão distintos do texto constituem uma estrutura narrativa bastante habilidosa. A segunda nota referente ao mesmo episódio do sapateiro, ou melhor, ao tema da falta de solidariedade que ele ilustra, é igualmente contundente. Recorrendo a outro artigo de jornal, desta vez do *Pall Mall Gazette*, Ruskin ilustra suas opiniões sobre compaixão e sobre os deveres do Estado para com seus cidadãos.

A terceira nota que se enquadra no perfil de nota de formação é a nota referente ao parágrafo 30 do ensaio. Na verdade, são duas notas: a primeira, de rodapé, remete à

nota que se encontra em destaque no final do ensaio. Apenas nesse fato, destaco duas modificações quanto à forma e à função da nota tal como geralmente a concebemos. A primeira modificação está na remissão da nota a uma nota que lhe é posterior. O que comumente se tem é uma nota que remete a um glossário ao final do texto, não a outra nota. A segunda modificação está no destaque da nota posposta ao ensaio. Não se trata de uma nota de rodapé, e sim de um texto sobre o mesmo assunto tratado no parágrafo 30. Nela, Ruskin acrescenta, a título de atualização da discussão, mais dados e opiniões sobre questões de direito, propriedade, nação e formação de cidadãos. Por ter essas características tão incomuns para uma nota, prefiro dizer que a nota é um paratexto de outra natureza, um apêndice ou adendo ao ensaio ao qual está ligada. É, assim, igualmente ensaística.

As notas de *Of Queen's Gardens* são muito mais escassas (apenas cinco). Dessas, apenas a penúltima é uma nota de informação e remete a uma obra sobre Joana D'Arc. As demais têm características de nota de formação, pois expandem o tema abordado no texto principal, mantendo o mesmo tom de conversação e de digressão utilizado no ensaio. Porém, se comparadas às notas de *Of King's Treasuries*, são de conteúdo bem menos aprofundados. Duas delas, na verdade, são breves comentários sobre poemas de Coventry Patmore que Ruskin utilizou no texto principal para reforçar seu ponto de vista sobre as características desejáveis em uma mulher. Uma possível explicação para a escassez de notas é a firmeza das opiniões de Ruskin sobre o papel da mulher na sociedade, o que dispensaria maiores esclarecimentos sobre o assunto por meio de notas, tendo sido o assunto suficientemente explorado no corpo do texto.

Após essa análise do texto e do paratexto de Ruskin, mostro como esse texto foi interpretado e traduzido por Proust. Essa tradução não foi apenas do texto de uma língua para outra, como espero demonstrar nas seções seguintes; foi uma tradução, no sentido de travessia que a palavra contém, de um estilo e de uma forma de ver o mundo de um autor para outro.

3.5 Proust tradutor de Ruskin

Proust retardou seus planos como escritor para atuar como tradutor tendo como objetivo valer-se dessa atuação como exercício de busca por seu próprio estilo. Os ensaios de Ruskin forneceram-lhe inspiração quanto ao ritmo e a musicalidade e também estímulo para desenvolver sua escrita plena de associações com forte teor individual, reordenadas de modo a levar o leitor a percorrer os labirintos de sua própria experiência pessoal.

O adiamento da vida criativa “autônoma”, por assim dizer, para dedicar-se à tradução não se deu sem sacrifício. Chardin (2004) cita uma carta de Proust na qual esse sacrifício se faz notar: “J’ai encore deux Ruskin à faire et après j’essaierai de traduire ma pauvre âme à moi si elle n’est pas morte dans l’intervalle » (p. 38). Chardin acredita na « vampirização » da alma do tradutor pelo livro que traduz ; a tradução seria, assim, um sortilégio que impede o tradutor de desenvolver uma obra própria. Porém, sublinho que essa sentença tão cruel só se aplica ao tradutor que tem aspirações que ultrapassam o desejo de desempenhar o papel que lhe cabe. A “vampirização” só é uma maldição para os que desejam aventurar-se, como Proust, na tradução de sua própria alma, como autores. Além disso, a tradição francesa de domesticação dos textos traduzidos (ver capítulo 1 desta tese), da qual Proust não escapa, serve como antídoto, ao menos parcial, para o processo de vampirização.

Chardin, no entanto, ameniza a força do sortilégio ao reconhecer que a passagem penosa pela recriação da obra alheia rendeu a consagração do autor, indicando-lhe o caminho em direção a “quelques-unes des singularités les plus déconcertantes de ce grand livre intérieur dont il prepare la ‘traduction’: sa construction labyrinthique; son immoralité et sa morbidité apparentes; la ténuité ou l’insignifiance supposée des sujets qui en occuperont la plus grande partie” (p. 47).

Finch, ao comentar os textos do início da vida literária de Proust, faz menção a um período em que, finalmente, seu estilo conheceu a maturidade:

[...] It is still true that, although clearly brilliant, he wrote nothing of real artistic importance until *A la recherche*. His

previous writings show that [...] he still often lacked stylistic control. It does seem that, round about 1908-9, he may have had a sudden inspiration comparable to that he gives to the narrator of *A la recherche*, even if it was only of how to use insights long held. (1995, pp.648-649)

É interessante notar que esse período de epifania coincide aproximadamente com a publicação, em 1906, da tradução de *Sesame and Lilies*. A presença de Ruskin na obra de Proust, sobretudo no monumental *Recherche*, é inquestionável. As traduções de *The Bible of Amiens* e de *Sesame and Lilies* guiaram Proust até seu estilo próprio. No caso específico da tradução de *Sesame and Lilies*, ele descobriu que poderia fazer literatura utilizando metáforas que, em sua obra, na verdade, nem sempre eram metáforas verdadeiras, mas a simples utilização de figuras de comparação explícita (Genette 1971), mas atingindo o mesmo efeito retórico das metáforas elaboradas de Ruskin. Descobriu, ainda, que podia fazer alusões nem sempre claras, produzindo uma escrita metonímica, exigindo de seu leitor atenção integral. Absorveu, também, o tom digressivo do ensaio, a abordagem de um tema, ou a descrição de um momento, como pretexto para deixar o fluxo da consciência tomar seu curso (Blanchot 1971; Bales 2001).

Contrariamente ao romantismo vitoriano de Ruskin, porém, Proust deseja romper com a missão humanizadora e civilizatória da literatura, rompendo também com o tom conversacional de seu mentor:

En nous débarrassant de l'indivision des idées et des sentiments, Proust nous débarrasse de l'énigmatique et de l'incontrôlable. [...] Grace à lui, nous échappons à cette espèce de complicité sensuelle ou de conversation mystique qui tendait à devenir la seule relation où nous puissions nous trouver engagés avec un écrivain. Nous reprenons goût à comprendre ; notre plaisir est de nouveau d'apprendre quelque chose sur nous-mêmes, de nous sentir pénétrés par la

définition, de nous reconnaître plus avant formulables que nous n'avions cru l'être (Rivière 1971, p. 31).

A apropriação de recursos estilísticos e retóricos de Ruskin por Proust serviram, portanto, a fins bastante diversos. Para Proust, a linguagem basta para a literatura : « De nombreuses pages de l'oeuvre proustienne proviennent de cette tendance vers la quintessence et les raffinements du langage » (Mouton 1948, p. 213). Da mesma maneira, o sublime tem, em Proust, outra tessitura, impessoal, em nada transcendental, que podemos recuperar em Auerbach quando discorre sobre a *Recherche* :

A forma extravagante do romance de Proust, quase botânica, brota com autonomia, sem que se faça sentir a mão do criador ; [...] o fato é que essa atitude, talvez mais sublime, certamente não cabe no romance. [...] *Em busca do tempo perdido* é uma crônica da rememoração, [...]flui com equilíbrio épico, feita que é apenas de rememoração e auto-observação (2007, pp. 339-340)

Acredito que a associação feita por Auerbach da obra de Proust com o gênero crônica, mais do que com o romance ao qual normalmente está filiado na crítica literária, tem a ver com três fatores : o primeiro é a não-filiação explícita de Proust a nenhum gênero, dado o experimentalismo de sua obra. A *Recherche* possui caráter original, do ponto de vista estrutural, por ser a um só tempo uma poética e a aplicação dessa poética (Harvey 2007). O segundo é a habilidade de Proust com outros gêneros, notadamente o ensaio e a crítica literária. O terceiro é a migração das características dos ensaios de Ruskin para a prosa de Proust, o que evidencia que o ensaio pode, sim, permear outros gêneros e contribuir para a renovação desses (ver capítulo 2 desta tese).

Adorno, em seu *O ensaio como forma*, faz menção ao caráter ensaístico da prosa de Proust que, embora apresente traços positivistas, recorre a elementos da experiência, dificilmente generalizados pela própria ciência, mas nem por isso menos válidos;

alguns desses traços estão presentes no texto introdutório à tradução de *Sesame and Lilies*, o que leva a crer que esses elementos da obra proustiana começam a ser desenvolvidos já na tradução e em suas notas:

Avant d'essayer de montrer au seuil des "Trésors des Rois", pourquoi à mon avis la Lecture ne doit pas jouer dans la vie le rôle preponderant que lui assigne Ruskin dans ce petit ouvrage, je devais mettre hors de cause les charmantes lectures de l'enfance dont le souvenir doit rester pour chacun de nous une bénédiction. Sans doute je n'ai que trop prouvé par la longueur et le caractère du développement qui précède ces que j'avais d'abord avancé d'elles: que ce qu'elles laissent surtout en nous, c'est l'image des lieux et des jours où nous les avons faites. Je n'ai pas échappé à leur sortilège: voulant parler d'elles, j'ai parlé de toute autre chose que des livres parce que ce n'est pas d'eux qu'elles m'ont parlé. Mais peut-être les souvenirs qu'elles m'ont l'un après l'autre rendus en auront-ils peu à peu amené, tout en s'attardant dans ces chemins fleuris et détournés, à recréer dans son esprit l'acte psychologique original appelé *Lecture*, avec assez de force pour pouvoir suivre maintenant comme au dedans de lui-même les quelques réflexions qu'il me reste à présenter. (1906: 25-26)

Para comentar a tradução de Proust, julgo necessário retomar um debate sobre o papel desempenhado por ele na tradução de *Sesame and Lilies*. Por muito tempo, os teóricos especialistas em Proust acreditaram que ele não sabia inglês, e que a tradução teria sido feita por sua mãe, Jeanne Proust. Hoje, sabe-se que o conhecimento de Proust, embora realmente pareça ter sido medíocre, permitiu que ele tomasse contato com vários autores vitorianos no original inglês, incluindo-se aí Ruskin. Desfeita essa dúvida, resta saber até que ponto a tradução foi uma obra conjunta e qual o peso de cada personagem envolvido no projeto.

Gamble (2002) registra as primeiras dúvidas lançadas sobre a autoria da tradução de *Sesame and Lilies* no ano de 1959, quando se aventou a possibilidade de que a tradutora seria, na verdade, Madame Proust. Com o passar do tempo, também foi imputada a Marie de Nordlinger, amiga e colaboradora de Proust, a tradução da obra. A ausência de manuscritos que se possa consultar impede verificar essas hipóteses, e o mais provável é que tanto Madame Proust como Marie de Nordlinger tenham feito uma tradução mais literal da obra que, mais tarde, seria cotejada por Proust com o original e receberia o acabamento em uma prosa mais sofisticada. O motivo que me leva a acreditar nessa possibilidade de co-autoria das duas mulheres é o fato de haver registro do conhecimento superior de língua inglesa de Madame Proust, se comparado às habilidades do filho nessa língua.

Do mesmo modo, há correspondência de Proust e de Marie de Nordlinger que atestam sua participação como revisora da tradução devido a seu conhecimento da língua inglesa, além do agradecimento público a ela feito no prefácio da tradução. Registro, porém, que a única menção que Nordlinger fez à tradução de *Sesame and Lilies* foi o lacônico comentário “trabalhamos até o anoitecer” (Gamble 2002, p. 12), sem referir-se à natureza do trabalho desempenhado por ela. Na hipótese que defendo, a de co-tradução, o brilho de Proust não diminui; afinal, ele certa vez escreveu: “je ne prétends pas savoir l’anglais. Je prétends savoir Ruskin...” (Bales 2001, p. 49). O texto traduzido também apresenta falhas que dificilmente passariam despercebidas por alguém com mais habilidade no trato com a língua inglesa. Roche (1930) contou 30 erros de tradução apenas no primeiro ensaio de *Sesame and Lilies*, fato que ele atribui à negligência de Proust. De qualquer sorte, a apreensão do gênio criador de Ruskin e sua transposição em uma prosa refinada são, sem dúvida, obra sua. Mais um elemento que agrego à defesa da autoria da tradução de Proust: o paratexto erudito, enciclopédico e opositivo que ele, na qualidade de criador do texto em língua francesa, oferece a seus leitores.

3.5.1 O paratexto de Proust em *Sésame et les Lys*

Embora Proust tenha oferecido dedicatórias da tradução dos dois ensaios a duas amigas, esse paratexto não será analisado, pois a dedicatória de tradutor não significa, necessariamente, marca autoral, objetivo da presente análise. A análise do paratexto de Proust deve começar, portanto, pela introdução. Entretanto, não é somente a posição espacial da introdução que justifica sua abordagem em primeiro lugar, mas também, e principalmente, a posição que esse paratexto ocupa na literatura francesa. O desejo de ir além da tradução dos ensaios está presente no “prefácio do tradutor” ao qual Proust intitulou *Sur la lecture*. Em uma extensa nota na primeira página do prefácio, Proust anuncia sua intenção:

Je n'ai essayé, dans cette préface, que de réfléchir à mon tour sur le même sujet qu'avait traité Ruskin dans les *Trésors des Rois* : l'utilité de la lecture. Par là ces quelques pages où il n'est guère question de Ruskin constituent, cependant, si l'on veut, une sorte de critique indirecte de sa doctrine. En exposant mes idées, je me trouve involontairement les opposer d'avance aux siennes. Comme commentaire direct, les notes que j'ai mises au bas de presque chaque page du texte de Ruskin suffisaient. Je n'aurais donc rien à ajouter ici si je ne tenais à renouveler l'expression de ma reconnaissance à mon amie Mlle. Marie Nordlinger qui, tellement mieux occupée à ces beaux travaux de ciselure où elle montre tant d'originalité et de maîtrise, a bien voulu pourtant revoir de près cette traduction, souvent la rendre moins imparfaite. Je veux remercier aussi pour tous les précieux renseignements qu'il a bien voulu me faire parvenir M. Charles Newton Scott, le poète et l'érudit à qui l'on doit «L'Eglise et la pitié envers les animaux» et «L'Époque de Marie-Antoinette», deux livres charmants qui devraient être plus connus en France, pleins de savoir, de sensibilité et d'esprit. (p.7)

Essa nota é seguida de um *post-scriptum* ainda mais extenso no qual, a propósito de comentar uma nova edição de *Sesame and Lilies*, Proust reafirma sua leitura opositiva da obra que traduz:

[...] la *Library Edition*, édition purement scientifique, s'interdit tout commentaire sur le texte de Ruskin, ce qui lui laisse beaucoup de place pour tous ces documents nouveaux, tous ces inédits dont la mise au jour est à vrai dire sa véritable raison d'être. Je fais au contraire suivre le texte de Ruskin d'un commentaire perpétuel qui donne à ce volume des proportions déjà si considérables qu'y ajouter la reproduction d'inédits, de variants, etc., l'aurait déplorablement surchargé. [...] (p. 08)

O volumoso “prefácio do tradutor” é, na verdade, muito mais do que uma introdução, pois não se limita a apresentar a obra a seus potenciais leitores nem mostrar os caminhos percorridos por ele para traduzi-la. É um ensaio crítico sobre o mesmo assunto do livro traduzido, porém autônomo. O texto que prefacia serve de pretexto para que o mesmo tema seja tratado, porém de uma perspectiva autoral, independente e muitas, vezes, conflitante com o texto de Ruskin. Não é, pois, de modo algum o texto que esperaríamos ver como prefácio de tradutor, a menos, evidentemente, que esse tradutor rompesse os limites de autoria tradicionalmente impostos a ele; é o caso de Proust.

O ensaio é tão autônomo que foi desde o começo do século XX publicado de maneira independente do texto de Ruskin, e continua a sê-lo. Esse fato provoca algumas situações curiosas; no Brasil, *Sesame and Lilies* continua inédito, mas *Sur la lecture* circula entre nós, em versão brasileira de Carlos Vogt intitulada *Sobre a Leitura*, desde 1989. A nota do editor informa que “*Sobre a Leitura* foi publicado originalmente como o prefácio que Proust escreveu, em 1905, para a sua tradução do livro *Sésame et les Lys*, de John Ruskin”. Nem o título original foi dado a conhecer, muito menos alguma informação sobre o autor; nem sua nacionalidade foi mencionada. Se se trata de descuido do editor, desinformação pura e simples ou excessivo prestígio de Proust, que teria ofuscado totalmente Ruskin, não consegui

verificar. Em catalão, a situação não é muito melhor: publicada em 1996, a edição catalã de *Sur la lecture* sequer menciona a existência de uma tradução de *Sesame and Lilies* para o idioma, feita quase um século antes. Em castelhano, a situação é ainda mais bizarra: uma tradução Argentina, de Pedro Ubertone, circula desde 2006 sem fazer menção ao fato de que o texto ocupou originalmente a função de prefácio de uma tradução, o que explica que não se tenha mencionado em lugar algum do livro que há duas traduções da obra de Ruskin para o castelhano. Ignora, ainda, que uma dessas traduções, a de Miguel Catalán, traz a primeira tradução para o castelhano de *Sur la lecture*.

Como as notas de Proust são numerosas e extensas, apresentarei nesta seção apenas alguns poucos exemplos que permitam ilustrar minha análise. Creio que uma grande afluência de notas, a título de exemplos, é dispensável, por resultar redundante. Esse recorte tão estrito, espero, não trará prejuízo para a compreensão dos pontos aqui abordados.

O texto da tradução de Proust para os ensaios de *Sesame and Lilies* é acrescido de notas que ele denomina “de tradutor”, mas que podemos considerar como textos que dão à versão francesa uma nova configuração.

Nas notas de Proust encontram-se a livre manifestação do gênio autoral do tradutor, sua intervenção aberta e opositiva sobre o texto de Ruskin, a ruptura com a tradicional eficácia discreta e silente do tradutor.

Na tradução de Proust para *Sesame and Lilies*, as notas podem ser divididas em dois grupos: notas de comentários de Proust ao texto traduzido e notas de referência a outros textos de Ruskin. Tanto umas como outras revelam a qualidade de Proust como intérprete e conhecedor da obra de Ruskin. Proust recria a obra de Ruskin com sua tradução, convertendo-a em meio para suas próprias reflexões. A relação de autoria não se dá apenas nas escolhas lexicais e de estilo para o texto em francês, escrito tendo sempre em mente a busca pela palavra exata que encontra sentido no estilo da frase. Dá-se, sobretudo, nos comentários ao texto feitos nas notas.

Em *Sésame et les Lys*, o paratexto deve ser encarado como texto. É parte do novo texto que surge da tradução, não é marginal apesar da posição ocupada no espaço das páginas. De fato, a posição é irrelevante, pois a sua não-marginalidade se confirma pela sua estrutura, por não se limitar a ser um mero anexo e possuir qualidades textuais autônomas, em si e por si mesmas de forte tom ensaístico. É possível mesmo traçar um paralelo entre as notas e as glosas dos textos medievais que, nem por ser marginais eram menos importantes. O que Proust faz pode ser analisado como uma retomada da tradição das glosas ao somar seu texto ao texto original, fundindo-os, numa colaboração com o autor. São anotações à margem do texto feitas não pelo autor propriamente dito, mas por um leitor tão atraído pela obra que não pôde resistir à tentação de tecer comentários ou de contribuir com seus próprios textos para expandir as possibilidades do texto original, como evidencia a seguinte nota da tradução de “Of King’s Treasures”:

Naturellement cette distinction subsiste dans la théorie que nous esquissons tout à l’heure. Un homme ne peut nous inspirer que si nous l’entendons dans la solitude, c’est-à-dire si nous le lisons, mais encore faut-il qu’il ait été lui-même inspiré. La solitude nous permet seulement de nous mettre dans l’état où lui-même se trouvait, état qui ne pouvait se produire si le livre était un livre parlé; on ne peut pas plus lire qu’écrire en parlant. En relisant cette phrase de Ruskin: “un livre est une chose non parlée, mais écrite” je sens que je l’ais moins contredit que je ne croyais le faire. Mais il reste en tous cas que si le livre est une chose non parlée mais écrite, c’est aussi une chose lue et non écoutée dans une conversation, et qui ne peut en conséquence être assimilée à un ami. Si Ruskin ne l’a pas dit, c’est que c’est un des aspects originaux de son génie d’unir à l’insistance qui approfondit d’un Carlyle, la simplicité sereine et enveloppée (et non inquiète et développée), le sourire, le côté “esthétique” des Grecs. Il n’a pas essayé d’analyser

l'état d'âme original du "lecteur". (Note du Traducteur.) (p. 75)

Ao mesmo tempo, nas notas que remetem a outros textos de Ruskin, poder-se-ia dizer que Proust lança mão do hipertexto, pois, ao desvelar as fontes contidas no texto e as associações entre elas, indica ao leitor caminhos que ele, se quiser, pode trilhar para melhor conhecer o texto e o autor que tem diante de si, como mostram as notas a seguir:

Pensée très fréquente chez Ruskin. Cf. St-Marck's Rest: "Maintenant que ma vie touche à son déclin il n'est pas un jour qui passe sans augmenter mon doute sur le bien fondé des mépris, etc, etc, et mon désir anxieux de découvrir, etc" (St-Marck's Rest: The Shrine of the Slaves) – et un peu partout dans son oeuvre. (Note du Traducteur) (p. 64)

Cf. *On the Old Road*, tome Ier, § 166 (note du Traducteur). Du reste Ruskin lui-même dans *On the Old Road* renvoie à ce passage de Sésame et les Lys. (p. 65)

As notas "de tradutor" de *Des jardins des reines* superam em muito a escassez das notas de Ruskin. Nesse ensaio, como ocorreu no anterior, as notas são de informação e de formação, ou de comentário. As primeiras remetem a passagens bíblicas utilizadas por Ruskin, a esclarecimentos sobre autores citados e há até uma nota sobre língua: "state, en anglais, signifie aussi 'majesté'. Ruskin a dit: 'a King's majesty or state'" (p. 171). Há, também, notas de citações a autores não mencionados por Ruskin, que Proust agrega a título de complementação do texto principal, como a que transcrevo a seguir: "Rien ne vaut la douceur de son autorité' (Baudelaire)" (p. 181).

As notas de formação, ou de comentário, perpassam todo o texto e são de extensão considerável. Transcreverei apenas um trecho de uma delas, a mais extensa, para dar fé da natureza crítica (portanto ensaística) das notas de formação de Proust:

Au cours de Sésame et les Lys (et nous ne pouvions pas le noter chaque fois) nous voyons ainsi Ruskin faire souvent semblant d'accorder quelque chose au mal, de concéder aux faiblesses humaines. Loin de mépriser les sensations, il trouvera que plutôt nous n'en avons pas assez (§27), que les formes de la joie sont plus importantes encore que celles du devoir (§36). A la page précédente, il exaltait la soif du pouvoir. Et tout à l'heure il va dire que jamais une femme ne souhaitera assez être grande dame et n'aura jamais d'assez nombreux vassaux. Mais dès qu'il s'explique, la concession se trouve retirée : il fallait seulement s'entendre sur le sens des mots. Du moment que « les passions » signifient l'amour de la vérité, et l'« ambition mondaine » la charité, le plus sévère médecin de notre âme, peut nous en permettre l'usage. En réalité, ce qui est défendu par une morale reste défendu par toutes les autres, parce que ce qui est défendu c'est ce qui est nuisible et qu'il ne dépend pas de médecin de l'âme d'en changer la constitution. Les apparences seules sont renouvelées et le régime tout au plus « aromatisé » au parfum des choses défendues. Une morale du plaisir est au fond une morale de devoir. Le nom seul est concédé. (Je ne parle ici qu'à propos de Ruskin, bien entendu, et ne prétends pas méconnaître la profonde diversité des morales, malgré l'identité des régimes qu'elles nous prescrivent, et ce qu'elles gardent chacune de différent et qu'elles tiennent de leur origine, utilitaire, mystique, etc). Mais on peut se demander si la meilleure manière d'habituer un malade à prendre du lait est d'y mêler une goutte de cognac, et n'est pas plutôt de lui

apprendre tout de suite à aimer le goût même du lait [...]. (pp. 212-213).

As demais notas de formação são igualmente críticas da posição de Ruskin a respeito da posição da mulher na sociedade vitoriana, além de complementar as idéias de Ruskin sobre livros, ora concordando com ele, ora discordando.

Proust, leitor atento e dedicado da obra de Ruskin, soube perceber as possibilidades de diálogo entre diversas obras do autor inglês bem como a quase inesgotável fonte de referências culturais neles contidas e não hesitou em utilizá-las em seu projeto de apresentar *Sesame and Lilies* em francês. As notas, portanto, não só são importantes para que os ensaios de Ruskin em língua francesa ganhem outra tessitura como também servem de espaço de manifestação, de exercício de Proust para sua obra futura. A leitura opositiva que Proust faz de Ruskin em suas notas não caracteriza, a rigor, um *Contre Ruskin*, mas um debate entre dois escritores de grandeza maior, representantes de dois países centrais na cultura ocidental, em um século pleno de transformações.

3.6 A recepção de *Sésame et les Lys*

A tradução de Proust recebeu críticas muito favoráveis na imprensa e nos círculos intelectuais à época de sua publicação. Desde o começo, a característica de recriação do texto inglês foi reconhecida e elogiada, bem como o paratexto que acompanha a tradução.

Como relata Gamble (2002), o influente crítico André Beaunier, em duas ocasiões, elogiou a tradução e os comentários de Proust. O mesmo fizeram André Michel, Leon Daudet e Jean Bonnerot, tendo esse último comparado o prefácio de Proust a uma iluminura medieval (Gamble 2002, p.152).

A literatura francesa certamente não foi mais a mesma depois das traduções das obras de Ruskin por Proust. Com as traduções, revelava-se o autor original,

iconoclasta, o Proust das Belas-Artes, o dos caminhos labirínticos que herdou de Ruskin, no campo da estilística, as frases longuíssimas (Motta 2007, p. 4). Abre-se também, caminho para uma literatura do “eu”, de tom de divagação, ensaístico que não por acaso, foi herdado de Ruskin e plasmado em outro gênero, o original gênero de Proust.

A importância da fase de tradutor de Proust, revelada em sua obra posterior, garantiu-lhe um lugar entre os grandes autores ocidentais, e essa posição continua inalterada hoje:

As we turn the page from the twentieth to the twenty-first century, the literary reputation of Marcel Proust is clearly on the rise. Not only does he continue to be considered a primary figure in European Modernism occupying the same rarefied aesthetic atmosphere as James Joyce, Franz Kafka and Thomas Mann, but increasingly, within the field of French Studies, he is being singled out as *the* twentieth-century writer, or even, *the* French writer of all time (Ellison 2001, p. 200).

Esse é o legado daquele que não sabia se teria ainda como traduzir sua pobre alma. A tradução de Ruskin, em minha opinião, só fez libertar a “pobre alma” e revelar toda a sua grandeza para o mundo das letras.

3.7 O paratexto dos editores das edições inglesa e francesa

Nesta seção, apresento dois paratextos de editores que são profundos conhecedores das obras de Ruskin e de Proust, respectivamente, e que ajudam a lançar luz sobre leituras possíveis de *Sesame and Lilies* no século XXI e das leituras feitas no século XX. O primeiro paratexto é a introdução a uma edição de 2002 do original inglês, acrescida de notas do editor e de um glossário, e o segundo é uma introdução a uma edição francesa de 1999.

3.7.1 Deborah Epstein Nord, organizadora de *Sesame and Lilies*

Deborah Epstein Nord, professora da Universidade de Princeton e especialista na era vitoriana, foi responsável pela edição de *Sesame and Lilies* publicada pela Yale University Press como parte da coleção “Rethinking the Western Tradition” em 2002. A organizadora abre sua introdução expondo os motivos que a levaram a reeditar os ensaios:

The series in which this edition of John Ruskin’s *Sesame and Lilies* appears is predicated on the notion that certain texts persist and yet change over time and so merit revisiting from the perspective of a particular historical moment. I want to comment here on why Ruskin’s 1865 volume qualifies as one such text and to suggest how the significance of this work has changed even in the course of the past fifty years. [...] (2002, p. xiii)

Nord reconhece a complexidade do texto que, em que pese o impacto que exerceu na era vitoriana e das possibilidades de análise que oferece ainda hoje, não deixa de ser “a controversial, important, lasting, sometimes maddening text [that] continues to be a difficult and troubling work about questions that themselves are vexing and unresolved” (idem, p. xiii). Ainda assim, enfatiza a importância de repensar um texto que, em suas primeiras edições no fim do século XIX, era dado de presente às jovens de classe média, pelos seus úteis conselhos sobre a leitura e as possibilidades que essa abria às mulheres vitorianas.

A organizadora não deixa passar despercebido o fato de a tradução para o francês ter tido dez edições antes de 1935, o que dá a medida do alcance de *Sésame et les Lys* na sociedade francesa do início do século XX. Como nos lembra Nord, o texto é construído com imagens e metáforas vívidas:

“[i]n *Sesame and the Lilies* the aesthetic – and especially the literary – realm was brought to bear on the social [...]. In “Of King’s Treasuries”, Ruskin allies a number of artisanal images with the acts of both writing and reading [...]. [In] “Queen’s Gardens” Ruskin extends [the] opposition between the floral and the mineral, the natural and the crafted, from the individual to the nation (ibid., pp. xviii e xix).

Como já foi discutido em outras seções desta tese, o fato de Proust reconhecer a qualidade literária dos ensaios fez com que ele produzisse sua tradução que alia admiração pela escrita de Ruskin a uma leitura opositiva dos temas dos ensaios.

Além de uma detalhada apresentação das circunstâncias de produção dos ensaios, Nord recupera as leituras feitas dos ensaios na década de 60 e 70, quando os estudos feministas apontaram neles evidências de um suposto machismo e de um tratamento paternalista defendido por Ruskin. Embora destaque o papel que essas críticas tiveram, paradoxalmente, para a inclusão de *Sesame and Lilies* no cânone dos estudos de gênero e dos estudos vitorianos, a organizadora aponta limites dos argumentos que embasam essa visão circunscrita aos estudos culturais e considera inconsistentes as análises que podem levar uma leitura descontextualizada dos textos e das idéias de Ruskin. Lembra, também, o segundo plano a que foi relegada a obra nos trinta anos seguintes ao ataque dos estudiosos de gênero.

Ao retomar os objetivos expostos no início de sua introdução, Nord manifesta a intenção de resgatar Ruskin para o leitor do século XXI por meio de sua edição:

Readers of the twenty-first century will no doubt find new things in *Sesame and Lilies*, in its vivid prose, and in its relation to the history of feminism. This edition will, we hope, introduce them to this complex and often contradictory work, to Victorian debates on women and on education, and to Ruskin as a polymath writer. *Sesame and Lilies* has been interpreted in various ways by different audiences, and its

fascinating qualities derive, in part, from reader's abilities to take from it what they wished [...]. (ibid., p.xxii)

A segunda parte do paratexto é composta por notas de caráter informativo e pretendem elucidar pontos que possam parecer obscuros para o leitor do século XXI, tais como alusões a pessoas, fatos históricos, citações e referências literárias contidas no texto original. Essas notas são complementadas por um glossário. As notas e o glossário coexistem sem conflitos com as notas do autor e prestam, de fato, grande serviço aos leitores, independentemente de quão familiarizados eles possam estar com as obras de Ruskin ou com a literatura vitoriana.

3.7.2 Antoine Compagnon, organizador de *Sésame et les lys*

O professor da Universidade de Paris IV e da Universidade de Columbia Antoine Compagnon, responsável pela edição de 1999 de *Sésame et les lys*, publicada pela editora Complexes, inicia sua introdução à obra com a seguinte pergunta: “Rééditerait-on aujourd’hui en français *Sésame et les lys* de Ruskin si le traducteur n’en avait pas été Proust?” (1999, p. 9). Sua resposta é: “Peut-être pas” (id.). Seguem considerações muito acuradas sobre as obras de Ruskin e de Proust, e do feliz resultado do encontro, via tradução, desses dois escritores.

O texto de Compagnon expõe os motivos que teriam levado Proust a traduzir Ruskin e mostra que, ainda que seja possível ler o paratexto de Proust como um “Contre Ruskin”, talvez seja melhor considerá-lo um “Malgré Ruskin”, visto que a ojeriza de Proust contra Sainte-Beuve não se manifesta jamais contra Ruskin, ainda que Proust discorde profundamente desse, sobretudo no que se refere ao que julga piedoso cristianismo social ruskiniano. O estilo que Proust despreza em Sainte-Beuve é admirado em Ruskin e é esse estilo que o impele a escolher *Sesame and Lilies* para traduzir, entre outras obras de Ruskin:

Mais pourquoi donc Proust se met-il au début de 1904, dans les semaines qui précèdent la parution de *La Bible d’Amiens*, à la

traduction des « Trésors des rois », première conférence de *Sésame et les Lys*? [...] Reste qu'en réfléchissant sur l'écriture de Ruskin, sur ce *Sésame* qui ne répond à son titre que dans sa dernière phrase, Proust a pour la première fois perçu l'organisation qu'il donnera à son propre roman, à la fois préméditée et inconsciente, mystérieuse pour le lecteur, mais révélée dans le dénouement : en un mot, circulaire et bouclée. (id., pp 11 e 18)

Entretanto, a meu ver, alguns pontos que Compagnon levanta são problemáticos, sobretudo quando seu texto se afasta de comentários sobre a tradução e da análise em separado das obras e do estilo de Ruskin e de Proust. É, pois, nos pontos em que há comparação entre os dois autores que me deterei a seguir.

O primeiro ponto problemático recai justamente na comparação entre Sainte-Beuve e Ruskin sugerida por Compagnon. Baseando-se no julgamento de Proust, para quem o gosto pela erudição, pelo preciosismo e pela etimologia, entre outros fatores, condenam um bom escritor a uma posição inferior, convertendo-o em escritor de segunda ordem, Compagnon afirma que “Sainte-Beuve et Ruskin sont donc des écrivains de second ordre. Proust les traverse pour atteindre la grandeur [...]. Bref, Sainte-Beuve et Ruskin ne sont pas de grands écrivains, parce qu'ils se sont contentés de parler, de bavarder”.(ibid. 1999, pp. 19-20).

Ora, se é certo que Proust atacou Sainte-Beuve e tudo o que ele representava para as letras francesas de seu tempo e que esse ataque foi um movimento em direção a sua própria afirmação como escritor, também é certo que Proust, ao traduzir Ruskin, quis incorporar elementos estilísticos de Ruskin que julgava serem relevantes para o processo de formação de sua escrita. Pode-se até dizer que Proust considerava a ambos inferiores a ele mesmo, mas não pelas mesmas razões nem na mesma proporção. Essa é a primeira comparação de Compagnon que julgo desequilibrada.

A segunda comparação, também contida na declaração transcrita acima, me parece ainda mais frágil, por sua assimetria. Vale lembrar que Sainte-Beuve foi poeta,

romancista, ensaísta e crítico literário e, embora não tenha ficado conhecido por suas obras de ficção (ver capítulo 1 desta tese), foi um nome importante para o estabelecimento do ensaio moderno nas letras francesas. Ruskin também escreveu ficção (ver seção 3.X.X), mas foi também, e principalmente, ensaísta. “Parler” e “bavarder” podem ser considerados vícios na produção de ficção, mas são elementos de retórica que visam a atingir resultados complexos com elementos simples (Mosca 2001) e são essenciais para a produção de ensaios, e são dessa natureza todas as obras de Ruskin traduzidas por Proust. Portanto, comparar um escritor de múltiplos interesses e de habilidade irregular como era Sainte-Beuve a um autor que ficou célebre por seus ensaios e por sua ficção de tom ensaístico, caso de Ruskin, me parece difícil pelo problema metodológico que apresenta: compara dois elementos de natureza diversa. No caso, produções literárias de gêneros diferentes e inscritos em condições de produção muito distintos (ver capítulo 1).

Da mesma forma, e decorrente do exposto acima, a comparação entre Ruskin e Proust (deixando agora de lado Sainte-Beuve) só pode ser feita se se ignora, descuidada ou propositadamente, o fato de que o Ruskin que aparece no texto de Compagnon é o autor de prosa, e o Proust ao qual se lhe compara escreve ficção. Essa passagem ou transição de gêneros deveria ter sido levada em conta por Compagnon, sob pena de, novamente, comparar elementos de natureza diversa.

Diante do exposto, respondo a pergunta lançada por Compagnon e que transcrevi no início desta subseção: acredito que sim, *Sesame and Lilies* seria reeditado ou retraduzido para o francês mesmo se o tradutor não tivesse sido quem foi. A justificativa para minha resposta encontra-se na própria obra de Ruskin. Ainda que a relativa obscuridade atual de Ruskin na literatura possa justificar a indagação de Compagnon, é preciso lembrar que o autor ainda é lido em outras áreas, tais como a arquitetura, as belas-artes, a filosofia e a economia (ver 3.1.1). Em todas essas áreas, a mediação de Proust é modesta ou inexistente e, ao que parece, sua ausência não se faz sentir. Esse fato por si só poderia perfeitamente levar à tradução dos ensaios que examino aqui.

Posso argumentar ainda que ler um autor não se resume a ler sua obra, mas envolve também ler os textos que essa obra gerou, e é assim que se pode ler a obra de Proust, ou seja, como textos de intertextualidade manifesta, que resultam das leituras atentas e críticas que o autor fez ao longo da vida. Entre essas leituras, há a leitura muito especial, suscitada pela tradução, de obras de John Ruskin. Sendo as relações inter e hipertextuais tão essenciais para a obra de Proust, creio que cabe uma indagação provocada pela pergunta de Compagnon: será que leríamos Proust hoje se Ruskin não tivesse existido, exercido influência e sido traduzido por Proust? Talvez não.

Para analisar em conjunto os dois paratextos apresentados acima, é preciso, naturalmente, reconhecer o fato de os organizadores falarem de pontos de vista distintos, de lugares e de sistemas culturais diversos, embora estreitamente ligados. Dito isso, o que chama a atenção é a pluralidade de opiniões, às vezes conflitantes, expostas nas introduções aqui examinadas. Essa pluralidade me parece perfeitamente compatível com a natureza multifacetada e complexa da obra e evidencia, mais uma vez, como as leituras de *Sesame and Lilies* podem variar se se leva em conta apenas o texto de Ruskin ou a obra resultante da reescrita de Proust.

3.8 Ruskin e Proust na Espanha

A análise das traduções de Ruskin e de Proust na Espanha justifica-se pela convergência, no pensamento humanista do país, das influências de ambos os autores, uma vez que as obras e as idéias de Ruskin e de Proust desempenharam papel importante nos rumos da intelectualidade espanhola pós-1898 e que essa influência encontra sua confluência de modo mais evidente na tradução para o castelhano de *Sesame and Lilies* por Miguel Catalán, obra que elegi como paradigmática dos temas levantados ao longo desta tese. Antes de analisar a referida tradução, porém, julgo necessário lançar um olhar sobre o percurso dos dois autores, e de suas traduções, em território espanhol.

3.8.1 As traduções de *Sesame and Lilies* para o catalão e para o castelhano

A obra de John Ruskin inspirou a produção intelectual em várias áreas do conhecimento em toda a Espanha. A primeira tradução de *Sesame and Lilies* em território espanhol não foi, aliás, para o castelhano, e sim para o catalão, fato que se explica pela influência que Ruskin exerceu sobre os escritores modernistas catalães. Exponho, a seguir, como se deu essa influência e comento a tradução pioneira para o catalão e as duas traduções para o castelhano, concentrando-me na tradução castelhana mais recente por tratar-se da tradução com influências explícitas da tradução de Marcel Proust. Para evitar ambigüidades causadas pelo termo *espanhol*, referir-me-ei aos dois vernáculos para os quais Ruskin foi traduzido na Espanha como *catalão* e *castelhano*. Optei pela análise da segunda tradução castelhana como paradigmática porque ela reflete uma longa permanência das idéias tanto de Ruskin como de Proust na Espanha, o que é ressaltado na referida tradução.

3.8.2 A presença e a influência de Ruskin na Espanha

No fim do século XIX, a Espanha imperial conheceu o ocaso, fato que ficou mais evidente após a derrota na Guerra Hispano-Americana em 1898 e o conseqüente declínio do que havia restado de seu poderio colonial. Se, por um lado, 1898 pode representar a decadência espanhola, com o fim dos antigos modelos econômico e administrativo, é possível, por outro lado, avaliar como renovadoras as mudanças provocadas por 98, pois daí surgem as bases da Espanha contemporânea. Essas mudanças, originalmente vinculadas ao processo de industrialização espanhol, logo chegaram às artes e ao pensamento humanista em geral.

Várias editoras publicaram traduções de obras que poderiam, de alguma forma, preparar o cidadão espanhol para os novos tempos. Autores que discutiam a industrialização européia e suas conseqüências para a vida social foram traduzidos para o castelhano e para o catalão. Entre esses autores encontra-se John Ruskin.

Ruskin já era conhecido por círculos da intelectualidade espanhola da década de 1890 e traduções de suas obras começaram a circular no território espanhol nessa mesma década. Ele exerceu profunda influência sobre os modernistas catalães, que encontraram nele eco de suas próprias angústias de fim de século, aliando tradição e inovação:

Els modernistes van basar bona part dels seus principis estètics i ideològics en John Ruskin, Thomas Carlyle i William Morris, doncs moltes de les seves idees, promogudes pel grup cultural L'Avenç, eren admirades i van tenir molt de ressò entre artistes tan polifacètics com Adrià Gual, Alexandre de Riquer i Santiago Rusiñol (Valls 1989).

Joan Maragall, o maior dos poetas modernistas catalães, foi admirador da obra de Ruskin principalmente pela sua posição anti-positivista e pela sua admiração pela natureza. Reconhecia nele a qualidade de excelente observador, embora ressalte que lhe falta força para ser um grande poeta:

La substancia de Ruskin es, en efecto, su amor a la naturaleza, y de este amor brotan todas sus teorías estéticas, morales, económicas y sociológicas [...]. Si Ruskin hubiera tenido el don de la poesía habría sido un gran poeta, todos los aspectos de la vida le emocionan y en todos ejercita sus ojos de vidente. Este interés general emocionado y esta facultad de entrever el alma del mundo a través de las formas son características de los grandes poetas; pero en ellas hay además la fuerza poética [...] (Quintana Trias 1993, pp. 80-81)

Gaudí, outro expoente do modernismo catalão, também foi influenciado pelos escritos de Ruskin que versavam sobre sociedade e arquitetura. Gaudí acreditava no preceito de Ruskin segundo o qual “ornament is the origin of architecture” (*The Seven Lamps of Architecture*) e dessa influência, entre outras, surgiram suas obras tão originais :

“Os escritos de Viollet-le-Duc, Ruskin e Richard Wagner foram parte do cabedal cultural adotado por Gaudí. À parte essas influências extramediterrânicas, sua obra parece ter-se originado de dois impulsos um tanto antitéticos: o desejo de reviver a arquitetura indígena e a compulsão de criar formas totalmente novas de expressão” (Frampton 1997, p.69).

Os escritos de Ruskin angariaram a simpatia de intelectuais de outras regiões da Espanha que questionavam a industrialização crescente do país e a perda de valores humanistas. Entre eles estava Miguel de Unamuno. Em muitos de seus ensaios, Unamuno retoma idéias de Ruskin e as aplica em suas análises da sociedade espanhola de seu tempo e em sua defesa do socialismo. Em um ensaio em que analisa *Don Quijote*, por exemplo, lança mão de um argumento de Ruskin para sustentar sua própria visão sobre o papel social e moral das vestimentas na vida e na arte:

Enseña Ruskin, en sus *Mañanas Florentinas*, que el cuidado en la pleguería y la minucia en su expresión, son signos de idealismo y misticismo, citando los pliegues de las canéforas del Partenón y las sobrepellices de nuestros sacerdotes; mientras el amplio ropaje, por grandes masas, el del Tiziano, verbi gracia, revela artistas menos preocupados del alma que del cuerpo. (2007, p. 13)

Sendo Ruskin um autor tão lido por intelectuais espanhóis na virada do século XIX para o XX, traduções para o castelhano e para o catalão não demoraram a circular no país. A primeira tradução de uma obra de Ruskin na Espanha data de 1897, com a publicação de uma tradução de *A Joy Forever* para o castelhano. Em 1901, Cebrià Montolíu publica na revista “Joventut” sua tradução do ensaio *Natura*, de Ruskin, para o catalão. Em 1905, a Biblioteca Popular L’Avenç lança a tradução de Manuel Montolíu para o catalão de um dos ensaios de *Sesame and Lilies*, intitulada *Ells lliris del jardí de la reina (Of Queen’s Gardens)*. Aqui cabem algumas informações sobre os

tradutores catalães de Ruskin e, mais especificamente, sobre a edição catalã de *Of Queen's Gardens*.

Os irmãos Cebrià e Manuel (Manel) Montolíu foram importantes pensadores catalães da virada do século XIX para o XX. Cebrià Montolíu foi precursor, na Espanha, da preservação ambiental em um meio de rápido desenvolvimento urbano e industrial. Em 1903, continuando com seu propósito de divulgar as idéias de Ruskin sobre a natureza, a beleza e a arte, publica *Aplech d'Estudis y descripcions de sas belleses triats entre les obres de John Ruskin*. A tradução de obras do Ruskin proto-ecologista e pensador social coaduna-se com as idéias desse advogado e humanista catalão que adotou a concepção de “cidade orgânica” de Ruskin e propôs o conceito de cidade-jardim quando ocupava o cargo de diretor do Museu Social em Barcelona (Masjuan 2001, Roca 2007). Sua divulgação da obra de Ruskin e sua tradução de *Natura* receberam críticas extremamente favoráveis em artigo assinado por E. Moliné y Brasés no “Calendari Catalá” de 1902:

Devém mencionar com á treball únich en catalá de psicologia artística, lo del jove escriptor Cebrià de Montolíu. Son llibre *John Ruskin* es un estudi primorós é intens de la obra del gran philosoph del art [...]. Cal llegirlo aquest estudi d'en Montolíu y'ls hermosos fragments d'en Ruskin traduhits per lo mateix autor del estudi, per ferse cárrech de la nova corrent t de la importancia d'aquest llibre que 'ns posa en contacte ab la Europa intelectual i artística. (1902, pp. 36-37)

Manuel Montolíu, filólogo, crítico e ensaísta, era contrário ao niilismo e à imoralidade nas letras catalãs de sua época. Como Ruskin, acreditava no poder do humanismo para a transformação da sociedade industrial nascente:

Creiem, encara que a oïdes de molts aixó soni a paradoxa, que la manca d'humanitats en la cultura intel.lectual de les nostres classes il.lustrades, és més greu que la deficiència de llurs coneixements científics [...] (Pòrtulas 2003, pp.278-279)

A publicação de *Els lliris del jardí de la reina* como parte de uma das doze coleções da Avenç, editora à qual estava fortemente ligado Montolíu, servia bem ao propósito manifesto da editora, que era levar aos catalães obras significativas em várias áreas do conhecimento. Essas obras tanto podiam ser originalmente escritas em catalão como traduzidas de vários idiomas.

Els lliris del jardí de la reina foi traduzido do inglês como texto autônomo, sem a ligação com a conferência intitulada *Of King's Treasuries* que normalmente se observa desde sua primeira publicação na Inglaterra, em 1865. A fim de adaptar o texto aos propósitos da editora, que era o de formar cidadãos preparados para os desafios dos novos tempos, Montolíu acrescenta paratextos ao original de Ruskin. O primeiro paratexto é uma dedicatória do tradutor às jovens catalãs a quem se destinava a obra:

A vosaltres, dònnes catalanes [...] vos dedica 'l seu humil treball, destinat a enriquir-vos amb una nova bellesa interior que farà encara més seductora la que ara constitueix el vostre i el nostre orgull,

EL TRADUCTOR (1909, pp. 3-4)

A seguir, há uma nota breve na qual o tradutor explica as origens do texto e faz menção às três conferências originalmente feitas por Ruskin em Manchester em 1865. Nessa nota, Montolíu reforça o que já havia exposto em sua dedicatória: a conferência é destinada às mulheres, para que elas possam tomar consciência de seu papel na sociedade, tanto no lar como fora dele.

À nota, segue uma introdução intitulada “*A una noia*” que é, na verdade, um trecho da introdução de Ruskin para a edição de 1871 de *Sesame and Lilies*. Montolíu explica que o trecho que serve de prefácio para seu *Els lliris del jardí de la reina* complementa os argumentos da conferência e que não traduziu o prefácio integral porque já havia uma tradução dessa, de Claudi Grau, publicada na revista *Universitat Catalana* e que Montolíu julga excelente. Assim, Montolíu preferiu juntar à sua tradução um trecho da introdução já traduzida por Grau, que era artista de muito prestígio na Catalunha

do início do século XX e era frequentador da célebre taverna Els Quatre Gats (que funcionava como uma espécie de clube e espaço para manifestações artísticas) junto com Rusiñol e Picasso, entre outros expoentes das artes catalãs. O que se tem, nesse caso, é mais um exemplo de tradução canônica, desta vez manifesta em um paratexto.

Montolíu traduz as escassas notas de Ruskin e acrescenta algumas poucas notas de tradutor, indicadas como “N. del. T”. São notas que situam o leitor catalão católico no texto protestante de Ruskin e que elucidam algumas referências que o autor faz a outros textos e a situações específicas da realidade inglesa. Há uma nota do tradutor, na página 65 da edição de 1909, que foge do padrão de fornecer apenas informação. Nela, Montolíu lamenta que certas considerações de Ruskin não se apliquem à Espanha. O que se vê portanto, é um texto que mescla admiração por outro tradutor, a visibilidade do próprio Montolíu em seus paratextos, com a exceção das notas (a única nota em que manifesta comentário ao texto traduzido é justamente a que mencionei acima) e respeito à organização original do texto em seções.

A segunda tradução de textos de *Sesame and Lilies* na Espanha foi feita para o castelhano por Julián Besteiro sob o título *Sésamo y azucenas. Tres lecciones por John Ruskin* e publicada em 1907. Diferentemente da edição catalã, a edição castelhana compõe-se das três conferências originais de Ruskin, afastando-se, nisso, da própria edição original em inglês datada de 1865, que era composta apenas por *Of King's Treasuries* e *Of Queen's Gardens*, edição que costuma ser observada como padrão até hoje tanto para reedições de *Sesame and Lilies* em inglês como para traduções.

A tradução de Besteiro foi publicada pela Biblioteca Científico-Filosófica. A tradução não possui notas de tradutor, apenas as notas do autor, e não apresenta nenhuma das introduções de Ruskin. A capa da edição de 1907 é o paratexto mais eloqüente. Nela estão impressos os seguintes dizeres: *Sésamo y azucenas. Tres lecciones por John Ruskin. Traducción del inglés por Julián Besteiro, catedrático del Instituto de Toledo*. O nome do tradutor está impresso em tipo aumentado, em posição central na capa e com bastante destaque. Esse destaque pode ser explicado pela biografia do tradutor. Julián Besteiro, contemporâneo da geração de 98 e simpático a seus princípios, foi

filósofo, ensaísta, tradutor de Kant, membro do *Partido Socialista Obrero Español* e autor de várias obras em defesa do socialismo. A tradução de Besteiro foi mais uma de uma série de traduções de Ruskin para o castelhano na última década do século XIX e na primeira do século XX, traduções motivadas, entre outras razões, pela busca de um modelo socialista que fosse alternativo à sociedade industrial.

Se o tradutor é digno de destaque pelo papel que ocupou na intelectualidade espanhola, a tradução em si não chama a atenção; porém, destaco a data de sua publicação. Em 1907, a tradução de Proust já estava havia um ano no mercado francês. Besteiro, tradutor também do francês, ao que parece não teve acesso à tradução francesa, ou pelo menos não manifestou nenhuma influência dessa sobre sua tradução. A ausência de Proust da tradução castelhana de Besteiro pode ser explicada pela atuação incipiente de Proust como autor na primeira década do século XX. Se tomarmos como princípio para validação da tradução de Proust seu êxito posterior como autor, não como tradutor, essa ausência não causa estranheza. Seria preciso aguardar quase cem anos até que a tradução de Proust, já autor consagrado, se manifestasse em uma tradução castelhana. O mesmo ocorre em catalão: apenas em 1996 surge uma tradução catalã de *Sur la lecture*, publicada como texto independente do *Sésame et les lys* a que servira de prefácio e ignorando a tradução catalã *Els lliris del jardí de la reina*, de Montolíu.

3.8.3 Proust na Espanha pós-Geração de 98

O Proust autor que emerge de muitas influências, entre elas a de Ruskin, começa a ser notado na Espanha na segunda década do século XX. Ortega y Gasset, ensaísta, escritor da transição da Geração de 98 para a geração de 27 e filósofo de formação neokantiana, foi leitor entusiasmado de Proust. Essa leitura atenta resultou em um ensaio intitulado *El tiempo, la distancia y la forma en Marcel Proust* em que Ortega y Gasset anunciava que Proust era mais do que um literato, ou que era, pelo menos, mais do que um autor de ficção. O encanto de Proust sobre Gasset provinha da intenção proustiana – compartilhada por ele - de fazer literatura pessoal, tendo

como objetivo a pureza de estilo. Em outro ensaio de Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, de 1925, essas idéias estão ainda mais evidentes. A partir da publicação desses ensaios, a ensaística espanhola começa a assumir contornos distintos.

3.9 A tradução castelhana de Miguel Catalán e seu diálogo com a tradução de Proust

A segunda tradução de *Sesame and Lilies* para o castelhano foi feita por Miguel Catalán, filósofo, escritor e professor da Universidade de Valencia. Essa tradução recebeu o título de *Sésamo y Lirios/Sobre la lectura* e foi publicada em 2003 pela Universidad de Valencia como parte da coleção “Estética & crítica”. O paratexto de Catalán consiste de uma introdução, sem notas de tradutor. Nessa introdução, Catalán oferece informações que dividirei em três blocos para, então, submetê-las a análise.

No primeiro bloco, apresenta uma breve biografia de John Ruskin, menciona suas obras e fala da influência que exerceu sobre intelectuais de várias áreas do conhecimento. Esse primeiro bloco termina com uma breve apresentação dos ensaios de *Sesame and Lilies* e com a menção ao fato de os ensaios terem sido traduzidos para diversos idiomas. No entanto, não menciona nem a tradução de um dos ensaios para o catalão, pioneira na Espanha, nem a primeira tradução dos ensaios para o castelhano, publicada quase um século antes de a sua aparecer no mercado.

Embora Catalán se refira ao fato de sua tradução ser a primeira para o castelhano que conta com a introdução e as notas de Marcel Proust, a ausência de menção às traduções anteriores em território espanhol é significativa, pois o leitor pode ficar com a sensação de estar em contato com a tradução de um texto inteiramente novo tanto na Espanha como em língua castelhana, quando a novidade que ele de fato traz é a junção, em uma única edição, dos ensaios de Ruskin e do paratexto de Proust. Além disso, fica a dúvida se o valenciano Catalán recorreu ou não à tradução

catalã para dirimir dúvidas ou nela se inspirar, e se o mesmo ocorreu com relação à tradução castelhana de Julián Besteiro.

O segundo bloco traz informações detalhadas sobre a obra de Marcel Proust e sobre a influência de Ruskin em sua formação como escritor. Nesse bloco, que responde por quase dois terços da introdução, encontram-se as relações via tradução entre a obra dos dois autores, com comentários detalhados sobre o enfoque tradutório adotado por Proust e a recepção de suas traduções de Ruskin na França. Esse bloco mantém o foco sobre Proust, sendo que todas as referências aos ensaios de Ruskin são apresentadas como complemento para as informações sobre a vida e a obra de Proust. É nesse bloco, também, que surgem as referências ao paratexto de Proust que vão orientar a tradução do próprio Catalán:

Sabemos que Proust se dedicó en cuerpo y alma a la traducción, anotación e introducción de *Sésamo y lirios*, y que su apasionamiento no hizo sino crecer mientras comentaba el libro. Lo que comenzó como un texto ancilar y explicativo, realizado a petición de su madre con el fin de convencerla de que también podía trabajar en algo serio, terminó casi por devorar las conferencias a que se suponía estaba poniendo marco.

En consecuencia, y dejando a un lado las notas de estricta referencia bibliográfica, un buen número de entre las notas de Proust tiene un extraordinario valor para la comprensión de la evolución de su pensamiento sobre la literatura y la vida en aquel tramo final de su periodo formativo [...] (2003, p. 20)

A decisão de Catalán de traduzir a introdução e as notas de Proust e de não oferecer notas suas constitui o terceiro bloco da introdução. Nesse bloco, Catalán explicita seu projeto tradutório e justifica algumas de suas escolhas:

Respecto a mi traducción de Ruskin, durante el periodo en que proyectaba este trabajo tuve la tentación de ofrecer, por

decirlo así, “el Ruskin de Proust”; para ello debiera haber vertido al castellano la traducción francesa de Proust, un ejercicio de estilo en sí misma. Pero, definitivamente, los conocimientos que Proust tenía de la lengua inglesa no eran muy altos en aquellos años [...]. En algunas ocasiones, no obstante, me he visto forzado a seguir la traducción proustiana: me refiero por un lado a aquellos casos en que la nota de Proust no se entiende si no se traduce al texto ruskiniano exactamente en la forma como lo entiende y traduce el escritor francés; y, por otro lado, a aquellos otros casos en que la nota de Proust se dedica en todo o en parte a justificar las elecciones tomadas en su propia traducción [...] (idem, p. 24)

As informações desse terceiro bloco suscitam, de imediato, uma dúvida: afinal, Catalán traduziu ou não o “Ruskin de Proust”? Embora ele indique que resistiu à tentação de fazê-lo, seu projeto tradutório dá a entender que, embora a tradução dos ensaios não tenha sido feita do francês, sua tradução está, sim, vinculada ao texto proustiano. Só assim se pode entender a presença das notas de Proust acrescentadas ao texto que ele traduz diretamente do inglês.

Se a tradução de Catalán fosse de fato independente da tradução de Proust, e se seu projeto tivesse sido simplesmente apresentar a tradução de *Sur la lecture* ao lado da tradução de *Sesame and Lilies*, não haveria necessidade de traduzir as notas da tradução francesa, muito menos de traduzir todas elas, que foi o que de fato ocorreu, mesmo que isso pudesse apresentar prejuízo para sua própria tradução. Talvez a possibilidade de tradução para a língua castelhana pela primeira vez das notas, que ele chama de pequenos ensaios, tenha sido irresistível para ele, apesar de ser um possível fator complicador.

O apego ao texto proustiano revela-se na manutenção das notas em que Proust discute suas opções de tradução. A manutenção das notas proustianas de informação e de crítica parece fazer parte de um projeto manifesto de tradução do

texto de co-autoria de Ruskin e de Proust, mas não a manutenção das notas de tradutor. Em um projeto independente de tradução, essas notas poderiam ter sido ignoradas sem prejuízo para o texto em espanhol.

A tradução de Catalán faz convergir para um idioma textos complementares que foram criados em duas línguas diferentes, o que em si não causa problema, muito pelo contrário: revela a perícia do tradutor. O problema é encaixar as notas de tradutor de Proust que fazem relação explícita entre os textos inglês e francês em uma tradução para o castelhano que apresenta, em relação ao texto inglês, questões lingüísticas distintas das que se apresentaram para o tradutor francês.

Ao manter as poucas notas verdadeiramente “de tradutor” de Proust, Catalán pode ter prestado um serviço aos estudiosos de Proust como tradutor, mas talvez não tenha favorecido o texto de Ruskin em castelhano. Essas notas parecem revelar o processo criador de Proust, o que talvez não colabore muito para a melhor compreensão do mesmo texto traduzido para outra língua, em um contexto diferente.

Outro sinal de apego de Catalán à tradução proustiana é a renúncia às suas próprias notas de tradutor. Se mesmo edições de Ruskin publicadas em países de língua inglesa contam com notas do editor e de glossário para que o leitor do século XXI possa expandir suas possibilidades de leitura dos ensaios, fica ainda mais evidente a opção de Catalán de dar voz à versão proustiana:

He preferido no añadir ninguna nota por mi cuenta a las de Proust y Ruskin, debido al peligro cierto de terminar confundiendo al lector al complicar todavía más un sistema de referencias ya bastante complejo en sí mismo; me refiero también con ello a las notas que va insertando Proust en el seno de las notas de Ruskin a sus propias conferencias (ibid., p. 25)

A complicação que Catalán antevê parece se justificar por seu objetivo de singularizar sua tradução como a que incorpora a versão proustiana. A inclusão de

notas de tradutor, com esclarecimentos para o leitor contemporâneo de língua castelhana, teria sido de grande valia e, creio, poderiam ter coexistido harmoniosamente com as notas de Proust, posto que seriam de natureza diversa: as notas de Proust, excetuadas as notas de tradução, confeririam ao texto uma análise crítica e as notas do tradutor espanhol ofereceriam informação relevante para guiar o leitor pelos meandros do texto vitoriano. Mas não foi este o projeto de Catalán, que preferiu ocultar-se para que a leitura de Proust aparecesse de modo mais enfático.

A tradução de Catalán constitui, portanto, um “*Ruskin de Proust*”. Isso dá mostra de que, hoje, a interpretação da obra de Ruskin só tem a ganhar se acrescida do texto em língua francesa, texto esse que pode se manifestar seja pela tradução direta do “original proustiano” seja pela tradução do original inglês aliada à tradução das notas tão inovadoras de Proust. O único reparo que a tradução de Catalán merece, em minha opinião, foi o de não ter assumido os riscos e os benefícios de traduzir o texto conjunto de Ruskin e de Proust e de não ter, por isso, avaliado melhor a pertinência de algumas notas. A tradução canônica de Proust se faz sentir em todos os momentos do texto de Catalán, e isso nem de longe deveria constituir um problema. Reforça o que defendi ao longo desta tese: há traduções cuja força é tão grande que os tradutores posteriores, mesmo os de uma língua diferente, sentem-se atraídos por elas. Essas são as traduções canônicas, cujo magnetismo Catalán experimentou nessa sua tradução de *Sesame and Lilies*. E é sempre merecedor de celebração o surgimento, na Espanha de tanta tradição ensaística, traduções como a de Catalán.

A recepção da tradução de Catalán também parece ter sido muito favorável. Em uma resenha, Luis Veres louva a iniciativa da tradução de *Sur la Lecture/Sesame and Lilies*:

Siempre es una grata noticia la aparición en el mercado editorial de textos clásicos que nunca habían encontrado espacio en las numerosas colecciones que se publican en España. Si el autor de dicho texto es el francés Marcel Proust, el interés es doble,

puesto que resulta interesante el descubrimiento de nuevas muestras de su prosa que hasta ahora eran desconocidas en castellano: porque, aunque la traducción que viene de la mano de Miguel Catalán no es la primera traducción en español de las conferencias de Ruskin que en 1905 tradujo el autor de *A la búsqueda del tiempo perdido* junto al prólogo que pretendía encabezar el volumen con el prólogo de “Sobre la lectura”, sí que aparece por primera vez traducido un grueso corpus de notas al pie que Marcel Proust añadió a los textos de Ruskin.

O resenhista, bem informado sobre o percurso da obra na Espanha, deixa entrever uma predileção por Proust, sendo Ruskin sempre mencionado como informação complementar. Entretanto, como afirmei acima, neste mesmo capítulo, não é tão importante que se fale de Ruskin a partir de Proust, ou que se leia *Sésame et les Lys* praticamente como obra original de Proust. Aí está a beleza do trabalho somado desses dois grandes homens das letras ocidentais. Ruskin, idealista que era, tampouco se ofenderia com a posição de quase coadjuvante de sua própria obra pois, de qualquer modo, ele saberia que sua mensagem de igualdade e amor ao belo e ao justo continua viva. Autoria, original, tradução, texto e paratexto: tudo somado, reconfigurado, para a construção de uma obra-prima.

CONCLUSÃO

O ensaio, gênero hipertextual, serviu como ponto de partida para a discussão, nesta tese, da própria condição do ensaio como gênero, de temas relacionados à autoria e às formas como essa pode manifestar-se no texto traduzido, especialmente no paratexto. O que pude verificar é que o ensaio está no entre-lugar dos gêneros da tríade clássica, como supunha, mas possui também a capacidade de mimetizar características desses gêneros e de renová-los. Pode, também, por sua natureza, reconfigurar gêneros já estabelecidos ou ajudar na consolidação de novos gêneros, como o romance.

No Brasil, a tradição européia no campo da ensaística só se faz sentir em produção dispersa e mais ligada ao ensaio de especialista. Na Europa, porém, o ensaio de amador, de humanista, fruto da inquietação de espíritos livres, foi fundamental para a renovação do pensamento e das letras naquele continente. Nesta tese, através do panorama traçado do percurso das idéias e dos ideais em meio aos quais floresceram as obras dos ensaístas na Inglaterra, França e Espanha no século XIX e na virada do século XX, pude verificar que o ensaio lançou bases para a discussão sobre todos os aspectos da vida humana, tendo sempre o cuidado de revestir essa discussão com prosa refinada, prosa de arte. Do intercâmbio entre essas nações, em grande parte via tradução, surgiram novas possibilidades de exploração do gênero ensaístico e, a partir daí, de novas experiências estéticas também em outros gêneros literários.

A análise da tradução de ensaios de John Ruskin para o francês por Marcel Proust revelou-se utilíssima para a discussão dos temas relacionados acima. Poucas vezes se viu uma tradução em que a ação do tradutor foi tão determinante para a fixação de uma obra. A co-autoria de Proust, que eu, indo além na análise, chamaria de autoria do texto em francês, ressaltou as melhores qualidades estéticas de Ruskin e ajudou no surgimento do estilo inconfundível de Proust. Esse foi um dos motivos que levaram a tradução a tornar-se canônica, servindo como modelo para traduções futuras em outras línguas. A tradução de Proust é tão marcante, e tão autoral, que conquistou um lugar próprio nas letras francesas. O texto de Ruskin está, desde então, associado a sua versão francesa.

Assim, nesta tese defendo que a tradução de Proust revela-se canônica por ser mais do que uma tradução. Sem dúvida, a tradução, com o passar dos anos, foi sendo investida da aura de texto canônico pela fama que o autor foi granjeando ao longo do tempo, com a aceitação de suas próprias obras. Porém, antes disso, é inegável que a abordagem de Proust para o texto de Ruskin, tão criativa e tão afastada dos moldes tradicionais de tradução, fizeram muito para que esse status fosse atingido. *Sésame et les Lys* é um trabalho de criação, que conquistou seu lugar nas letras francesas e, a partir dali no mundo.

A tradução de Proust, portanto, é trabalho de criação, sendo a colaboração das que apontam nesta tese como co-autoras (Madame Proust e Marie de Nordlinger) deu-se em uma esfera mais comumente associada à tradução, que é o trato com o texto original e a passagem desse texto de um código para outro. Da soma das tarefas surge *Sésame et les Lys*.

Fundamental para a consagração da versão francesa foi o paratexto de Ruskin, e é aí que reside o grande mérito de sua tradução, obliterando as discussões sobre sua habilidade com a língua inglesa e, conseqüentemente, sobre sua capacidade como tradutor. Proust revela-se, tanto no prefácio como nas notas, um crítico de primeira grandeza. O paratexto de Proust é constituído por ensaios com brilho próprio, nos quais Proust toma o tema dos ensaios que traduz como pretexto para apresentar seu próprio ponto de vista sobre o assunto ou, em muitos casos, para afastar-se totalmente dele. O paratexto proustiano é o exercício para a obra maior que seu autor produziria anos mais tarde.

A tradução canônica de Proust cumpriu sua função pedagógica no caso da tradução de Miguel Catalán para o castelhano. Serviu de modelo, de guia. Como disse acima, a indissociabilidade das versões de Ruskin e de Proust terminou por ser determinante para a tradução de *Sesame and Lilies* para qualquer outra língua. Utiliza-se a versão de Proust para cotejá-la com a versão inglesa ou, como foi o caso da tradução de Catalán, para produzir uma tradução a partir da própria versão francesa, invertendo-se os papéis: o original inglês é que passa a ser material de referência.

Catalán, em sua tradução, preferiu retirar-se e ocupar um lugar mais convencional, o de tradutor “invisível”, que não apresenta quaisquer marcas de autoria em seu trabalho. Ao seguir o modelo pré-estabelecido por Proust, Catalán abdicou de um projeto seu de tradução; prova disso é a ausência de paratexto do tradutor espanhol, que preferiu reproduzir o paratexto do original inglês e, sobretudo, o paratexto da versão francesa.

O resultado é uma tradução na qual os traços autorais de Proust ficam evidentes. Isso não é, em si, um fator de depreciação do trabalho de Catalán. Evidencia,

apenas, o que defendi nesta tese: o peso da tradução de Proust se faz notar sempre que alguém traduz *Sesame and Lilies*. Também é mérito de Catalán traduzir, pela primeira vez, o prefácio-ensaio *Sur la Lecture* para o castelhano. Mais ainda: teve o mérito de juntar, para o público leitor do castelhano, a obra de Proust há tanto tempo seguindo vida independente à obra que originalmente prefaciava, dando harmonia ao conjunto.

Em seu artigo sobre a tradução de um ensaio de Virginia Woolf para o inglês, Jane Everett discute a assimilação da obra da escritora inglesa pelos modernos franceses. Em sua conclusão, afirma que “la spécificité de l’essai est parfois affaiblie par la traduction, et qye certains choix du traducteur, en activant des séries d’associations absentes de l’original, mais valables dans le sociolecte du public cible, peuvent promouvoir une lecture /réception du texte et en occulter une autre » (1994, p.109). Mas não seria isso mesmo que acontece com toda tradução, especialmente de um gênero tão poroso e aberto a modificações como o ensaio? Não vejo como a tradução pode enfraquecer um ensaio, pelo contrário: mais vozes contribuem para uma nova constituição do ensaio em outra língua, como espero ter demonstrado nesta tese.

O que ficou claro para mim, após a pesquisa da qual resultou esta tese, é a necessidade de mais estudos sobre o que denominei tradução canônica e seu papel nos sistemas literários pelos quais elas circulam. Urge, também, entre nós, produzir mais teorização do gênero ensaístico e do paratexto que o acompanha, seja ele de autor, editor ou de tradutor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma” In **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1986.

ALIGHIERI, Dante. **La Divina Commedia**. Milão: Ulrico Hoepli, 1965.

AMARAL, Cláudio Silveira. “A cidade como obra de arte: O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, Rui Barbosa e John Ruskin”. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/sobre_rui_barbosa/FCRB_ClaudioSilveiraAmaral_ACidade_como_Obra_de_Arte.pdf

ANDREWS, John S. “Immense and Victorian England” In **The Modern Language Review**. Vol. 54 n°3. London: Modern Humanities Association, pp. 406-410.

ARISTÓTELES. “Poética”. In ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, pp.19-52.

ARNOLD, Matthew. “The Translator’s Tribunal”. In ROBINSON, Douglas. **Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche**. Manchester : St. Jerome Publishing, 2002, pp. 250-255.

ARRIETA, Hernán Díaz. **Cronica Literaria**. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1971.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **De doem van de maïs**. Tradução de J. A. van Praag. Amsterdã: Wereldbibliotheek/Meulenhoff, 1980.

AUERBACH, Erich. **Ensaaios de literatura ocidental**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2007.

BALES, Richard (ed). **The Cambridge Companion to Proust**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

BARTHES, Roland et alii. **Les critiques de notre temps et Proust**. Paris : Garnier, 1971.

BARTHES, Roland. « The Death of the Author ». Tradução de Stephen Heath. In LEITCH, Vincent et alii (eds). **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. Nova York: W.W. Norton & Company, 2001, pp. 1466-1470.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **Nacionalidade e literatura**. Florianópolis : Editora da UFSC, 1992.

BEN-MENACHEM, Yemima (ed.). **Hilary Putnam**. Jerusalem: Hebrew University of Jerusalem, 2005.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa-renúncia do tradutor”. Tradução de Susana Kampff Lages. In **Clássicos da teoria da tradução, vol.1: antologia bilíngüe alemão-português**. Florianópolis: UFSC, 2001, pp. 188-215.

BERARDINELLI, Alfonso. **La forma del saggio**. Veneza: Marsilio Editori, 2002.

BERARDINELLI, Alfonso. “A ensaística italiana após 1945” In **Não incentivem o romance e outros ensaios**. Tradução de Francisco Degani, Patrícia de Cia e Doris N. Cavallari. São Paulo: Humanitas/Nova Alexandria, 2008, pp. 54-65.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: Edusc, 2002.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução do Centro Bíblico Católico. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1994.

BIRCH, Dinah. "Introduction". In RUSKIN, John ; BIRCH, Dinah (org). **Selected Writings**. Oxford : Oxford University Press, 2004, pp.ix-xxxi.

BLANCHOT, Maurice. "L'étonnante patience". In BERSANI, Jacques (ed). **Les critiques de notre temps et Proust**. Paris : Garnier, 1971, pp. 90-98.

BLOOM, Harold. **The Western Canon**. Nova York: Harcourt Brace, 1994.

BLOOM, Harold (ed). **John Ruskin**. Nova York: Chelsea House Publishers, 1986.

BORGES, Jorge Luis. "Las versiones homéricas" In **Obras Completas**, volume I. Barcelona: Emecé, 1999.

BOTELHO, André. José Leonardo do Nascimento e Valentim Facioli (orgs.). "Juízos críticos: Os Sertões e os olhares da sua época". São Paulo, Nankin Editorial/Editora da Unesp, 2003. 158 páginas. Resenha. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo: v. 19, n. 154, 2004, pp.165-169, disponível em www.scielo.org

CALENDARI CATALÀ PER A L'ANY 1902. Barcelona: L'Arxíu, 1902.
Disponível em <http://mdc.cbuc.cat/cdm4/document.php?CISOROOT=/portalarca&CISOPTR=14692&CISOSHOW=11240>.

CASARES, Adolfo Bioy. "Ensayistas ingleses". In **La outra aventura**. Buenos Aires: Emecé, 1983.

CAVALCANTE, Neuma. “Guimarães Rosa: ecos de uma recepção construída”. In **O eixo e a roda. Revista de Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: v. 12, 2006, pp.265-273.

CHAPMAN, Raymond. **The Victorian Debate. English Literature and Society 1832-1901**. Nova York : Basic Books, 1968.

CHARDIN, Philippe. “Comparer pour écrire de soi”. In **Travaux et recherches de l’UMLV. Numéro spécial : autour de Proust, mélanges offertes à Annick Bouillaguet. Textes rassemblés par Jeanyves Guerin**. Paris : Université de la Marne-la-Vallée, novembro de 2004, pp. 37-48.

COMPAGNON, Antoine. **Le Démon de la théorie: littérature et sens commun**. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

CRITCHLEY, Adam. “La traducción al inglés de ‘No oyes ladrar los perros’”. In MENA, Sergio López. **Cómo traducir la obra de Juan Rulfo**. Cidade do México: Editorial Praxis, 2000, pp. 35-39.

CUNHA, Euclides da. **Rebellion in the Backlands**. Tradução de Samuel Putnam. Chicago: University of Chicago Press, 1944.

DALLEY, Stephanie. **Myths from Mesopotamia**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

DAVIS, Philip. **The Oxford English Literary History. Vol. 8. 1830-1880: The Victorians**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

DE LOS RÍOS, Fernando; DE LECEA, Teresa Rodríguez (ed). **Obras completas: escritos breves**. Madri: Fundación Caja de Madrid, 1997.

D'HULST L. « La traduction : Un genre littéraire a l'époque romantique ? : Les traductions dans le patrimoine français. » In **Colloque de la Société d'Histoire littéraire de la France**, vol. 97, nº3 . Paris : Societé d'Histoire Littéraire de la France, 1997, pp. 391-400.

DJALALI, Kambiz. « Die klassische persische Dichtung in der französischen und deutschen Orientalistik des 19. Jahrhunderts. Eine Studie zum dreiseitigen Kulturtransfer ». In KÖNIG, Christoph ; LEPPER, Marcel (ed). **Geschichte der Germanistik**. Göttingen : Wallstein Verlag, 2006, pp. 96-98.

DOLET, Etienne. « La manière de bien traduire d'une langue en autre ». In **Clássicos da teoria da tradução, vol. 2: antologia bilíngüe francês-português**. Florianópolis: UFSC, 2004, pp. 14-21.

DONIGER, Wendy ; KAKAR, Sudhir. **Kamasutra**. Oxford : Oxford University Press, 2003.

DU BELLAY, Joachim. « Défense et illustration de la langue française ». In **Clássicos da teoria da tradução, vol. 2: antologia bilíngüe francês-português**. Florianópolis: UFSC, 2004, pp. 24-31.

EAGLETON, Terry. **Literary Theory. An Introduction**. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996.

ELLISON, David R. "Proust and posterity". In BALES, Richard (ed). **The Cambridge Companion to Proust**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 200-215.

ESCARPIT, Robert G. **Historia de la literatura francesa**. México : Fondo de Cultura Económica, 1950.

ESCOBAR, José. « El ensayo en las revistas españolas del siglo XVII: espíritu crítico y caracterización del autor ». In **Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas vol I**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982, pp.483-490.

EULALIO, Alexandre. **Escritos**. Campinas : Editora da Unicamp, 1992.

EVERETT, Jane. « La traduction de l'essai littéraire : 'How It Strikes a Contemporary' de Virginia Woolf en français ». In **TTR : traduction, terminologie et rédaction**. Québec : Vol. 7, n° 1, 1° semestre de 1994, pp. 93-115.

FINCH, Alison. "Proust". In FRANCE, Peter (ed). **The New Oxford Companion to Literature in French**. Oxford: Oxford University Press, 1995, pp. 648-649.

FINKELSTEIN, David. **The House of Blackwood: Author-publisher Relations in the Victorian Era**. Old Main: Penn State Press, 2002.

FIRMAT, Gustavo Pérez. **Idle Fictions : The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934**. Durham: Duke University Press, 1993.

FONTOURA, Ivens. « Poty no Grande Sertão ». Disponível em <http://www.parana-online.com.br/colunistas/97/42390/>

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRONDIZI, Francisco de Rezende Lopes; MARTINS, Márcia A. P. "Tradução e identidade cultural: ficção brasileira em inglês". Disponível em http://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio_resumo2006/relatorio/CTCH/Let/Francisco%20de%20Rezende%20Lopes%20Fronidizi.pdf

FURLAN, Mauri. "A tradução retórica do Renascimento". In **Clássicos da teoria da tradução – antologia bilíngüe, vol. 4: Renascimento**. Florianópolis: UFSC, 2006, pp. 15-45.

GAMBLE, Cynthia J. **Proust as Interpreter of Ruskin**. Birmingham AL: Summa, 2002.

GARCIA, Frederick C. H. "Duas apresentações de Euclides da Cunha". In **Luso Brazilian Review**. Madison: v.7, n.1, 1970, pp 23-34.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. « Métonymie chez Proust ou la naissance du récit ». In BERSANI, Jacques (ed). **Les critiques de notre temps et Proust**. Paris : Garnier, 1971, pp.169-180.

GENETTE, Gérard. « Introduction à l'architexte. » In GENETTE, Gérard et alii. **Théorie des genres**. Paris : Seuil, 1986, pp. 89-159.

GENETTE, Gérard. **Seuils**. Paris: Seuil, 1987.

GILLESPIE, Stuart. "Translation and Canon-Formation" In GILLESPIE, Stuart; HOPKINS, David (ed.) **The Oxford History of Literary Translation in English. Volume 3: 1660-1790**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

GIRARDOT, Norman J. **The Victorian Translation of China**. Berkeley: University of California Press, 2002.

GOMIDE, Bruno Barreto. **Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)**. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2004.

GUERINI, Andréia. **Gênero e tradução no *Zibaldone* de Leopardi**. São Paulo: Edusp/UFSC, 2007.

HELSINGER, Elizabeth. "The Ruskinian Sublime". In BLOOM, Harold (ed). **John Ruskin**. Nova York: Chelsea House Publishers, 1986, pp. 117-132.

HELSINGER, Elizabeth. "Authority and the Pleasures of Reading". In RUSKIN, John; NORD, Deborah Epstein (ed). **Sesame and Lilies**. Yale : Yale University Press, 2002, pp.113-141.

HERMANS, Theo. "Translation Studies and a new Paradigm". In HERMANS, Theo (ed). **The Manipulation of Literature : Studies in Literary Translation**. Nova York : St. Martin's Press, 1985, pp. 7-15.

HEGEL, G.W.F. **Cursos de estética. Volume I**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

HARVEY, Vera de Azambuja. **Marcel Proust: realidade e criação**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HIRSCH JR., E. D. “Objective Interpretation” In LEITCH, Vincent et alii (eds). **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. Nova York: W.W. Norton & Company, 2001, pp. 1684-1709.

HORÁCIO. “Arte poética”. In ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, pp.55-68.

HUME, David. “Of the Standard of Taste” In **Four Dissertations**. Londres: Green and Grose, 1875. Disponível em: <http://www.csulb.edu/~jvancamp/364r15.html>

JACKSON, Gregory S. “Literary Theory and the Essay” In CHEVALIER, Tracy (ed.). **Encyclopedia of the Essay**. Londres: Routledge, 1997, pp. 487-493.

JIRMUNSKI, Viktor. “As tarefas da poética”. Tradução de Luiza Leite Ribeiro. In LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da literatura em suas fontes, vol. 1**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 459-472.

KERMODE, Frank. **Pleasure and Change. The aesthetics of Canon**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

KING, Andrew; PLUNKETT, John. **Victorian Print Media**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

KIRKPATRICK, Susan; CRUZ, Jacqueline. **Mujer, modernismo y vanguardia en España: 1898-1931**. Madri: Cátedra, 2003.

KOVEN, Seth. “How the victorians read *Sesame and Lilies*”. In RUSKIN, John; NORD, Deborah Epstein (ed). **Sesame and Lilies**. Yale : Yale University Press, 2002, pp. 165-204.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. **Textes et littératures. XIXe Siècle**. Paris : Bordas, 1968.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. **Textes et littératures. XXe Siècle.** Paris : Bordas, 1973.

LAMBERT, José ; VAN GORP, Hendrik. « On Describing Translations ». In HERMANS, Theo (ed). **The Manipulation of Literature : Studies in Literary Translation.** Nova York : St. Martin's Press, 1985, pp.42-53.

LAMBERT, José ; D'HULST, Lieven ; VAN BRAGT, Katrin. « Translated Literature in France, 1800-1850 ». In HERMANS, Theo (ed). **The Manipulation of Literature : Studies in Literary Translation.** Nova York : St. Martin's Press, 1985, pp.149-163.

LANDOW, George. « Ruskin's 'Language of Types' ». In BLOOM, Harold (ed). **John Ruskin.** Nova York: Chelsea House Publishers, 1986, pp. 15-29.

LEFEVERE, André. "Why waste Our Time on Rewrites: The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm". In WEISSBORT, Daniel; EYSTEINSSON, Astradur (eds.). **Translation – Theory and Practice. A Historical Reader.** Oxford: Oxford University Press, 2006, pp. 435-442.

LEICK, Gwendolyn. **Mesopotamia.** Londres: Penguin, 2001.

LEVINE, Robert M. **Vale of Tears: Revisiting the Canudos Massacre in Northeastern Brazil, 1893-1897.** Berkeley: University of California Press, 1995.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário.** Rio de Janeiro: Agir, 1960.

LIMA, Luiz Costa. "A questão dos gêneros". In LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da literatura em suas fontes, vol. 1.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp.253-292.

LIRA, José Tavares Correia de. “Ruskin e o trabalho da arquitetura”. In **Risco. Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**. n° 4, 2º semestre de 2006. São Paulo: EESC/USP, pp. 77-86.

LONGINO. “Do Sublime”. In ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, pp.71-114.

LOVE, Harold. **Attributing Authorship: an Introduction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MACÉ, Marielle. **Le temps de l’essai**. Paris: Belin, 2006.

MADAME DE STAËL. “De l’esprit des traductions”. In **Clássicos da teoria da Tradução, vol. 2: antologia bilíngüe francês-português** Florianópolis: UFSC, 2004 pp. 140-151.

MAÍZ, Claudio. **El ensayo: entre género y discurso**. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2004.

MALPERTUY, Étienne. **Histoire de la société française au XVIII et au XIX siècle**. Paris : Comptoir des Imprimeurs Unis, 1854.

MARCHESE, Angelo; FORRADELLAS, Joaquín. **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria**. Barcelona: Ariel, 2000.

MARSHIK, Celia. **British Modernism and Censorship**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

MASJUAN, Eduard. “Cebrià de Montoliú”. In **Espai de llibertat**, n°21, primeiro trimestre de 2001. Barcelona: Fundació Francesc Ferrer i Guàrdia.

MERKLE, Denise. “Emile Zola devant la censure victorienne” In **TTR : traduction, terminologie et rédaction**. Québec : Vol. 7, n° 1, 1º semestre de 1994, pp. 77-91.

MERQUIOR, José Guilherme. **Crítica 1964-1989**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MERQUIOR, José Guilherme. “Doutrina das formas e poética dos gêneros”. In LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, pp.174-197.

MESCHONNIC, Henri. “Em prol da poética”. Tradução de Eduardo Viveiros de Castro. In LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da literatura em suas fontes, vol. 1**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp.35-61.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador (org.) **Retóricas de ontem e de hoje**. São Paulo: Humanitas, 2001.

MOTTA, Leda Tenório da. **Proust: a violência sutil do riso**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MOULTON, Jean. **Le style de Marcel Proust**. Paris : Éditions Corrêa, 1948.

NAVA, Carmen; LAUERHASS, Ludwig (eds.) **Brazil in the Making: Facets of National Identity**. Portland: Rowman & Littlefield, 2006.

NEWMAN, Francis W. “The Unlearned Public is the Rightful Judge of Taste” In ROBINSON, Douglas. **Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche**. Manchester : St. Jerome Publishing, 2002, pp. 255-258.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ORTEGA Y GASSET, José. **Obras completas 3 – 1917-1925**. México: Editorial Aguilar, 2005.

PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. “O pensamento de John Ruskin no debate cultural brasileiro dos anos 1920”. In **Anais do I Colóquio Nacional de Estudos**

Sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

PIRO, Guillermo. “Renunciar a toda justificación de atestado” In GAMBOLINI, Gerardo et alii. **Problemas de la traducción.** Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004.

POPKIN, Jeremy D. “Press and ‘Counter-Discourse’ in the Early July Monarchy” In DE LA MOTTE, Dean; PRZYBLYSKI, Jeannene M. **Making the news: Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France.** Massachusetts, Massachusetts University Press, 1999.

PÒRTULAS, Jaume. “Manuel de Montolíu i els clàssics”. In CABRÉ Rosa; JUFRESA, Montserrat; MALÉ, Jordi (eds). **Polis i nació. Política i literatura.** Barcelona: IEC, 2003.

PROUST, Marcel. **Sobre a Leitura.** Tradução de Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 1989.

PROUST, Marcel. **Crítica literaria.** Tradução de Rubén Falbo. Barcelona: Editorial Astri, 2000.

PROUST, Marcel. **Sobre la lectura.** Tradução de Pedro Ubertone. Buenos Aires: Libros Del Zorzal, 2006.

QUINTANA TRIAS, Lluís. **Estudi i edició crítica de “l'Elogi de la Paraula” i “l'Elogi de la poesia” de Joan Maragall.** Tese de Doutorado. Barcelona: UAB, 1993.

REAL DE AZÚA, Carlos. **Antología del ensayo uruguayo contemporáneo.** Montevidéo: Universidad de la República, 1964.

RICHARDS, I. A. **Principles of Literary Criticism.** Londres: Routledge, 2001.

RICOEUR, Paul. **Sur la Traduction.** Paris: Bayard, 2004.

RIVIÈRE, Jacques. “Marcel Proust et la tradition classique”. In BERSANI, Jacques (ed). **Les critiques de notre temps et Proust**. Paris : Garnier, 1971, pp. 25-31.

ROBINSON, Douglas. **Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche**. Manchester : St. Jerome Publishing, 2002.

ROCHE, A. J. “Proust as Translator of Ruskin”. In **PMLA**, 1930, vol. 45, pp. 1214-1217.

RODDIER, H. In Jean-Jacques Rousseau, **Les rêveries du promeneur solitaire**. Paris : Garnier, 1998.

RÓNAI, Paulo. « Um tradutor ». In MOURA, Agenor Soares de; BARROSO, Ivo (org.). **À margem das traduções**. São Paulo: Arx, 2003, pp.9-13.

ROSS, Marlon B. “Authority and Authenticity: Scribbling Authors and the Genius of Print in Eighteenth-Century England”. In WOODMANSEE, Martha; JASZI, Peter (eds.). **The Construction of Authorship**. Durham: Duke University Press, 1993, pp. 231-258.

RUSKIN, John; NORD, Deborah Epstein (ed). **Sesame and Lilies**. Yale : Yale University Press, 2002.

RUSKIN, John ; BIRCH, Dinah (org). **Selected Writings**. Oxford : Oxford University Press, 2004.

RUSKIN, John; PROUST, Marcel. **Sésamo y lirios/Sobre la lectura**. Tradução de Miguel Catalán. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2003.

RUSKIN, John. **Sésame et les lys**. Tradução de Marcel Proust. Poitiers: Le Mercure de France, 1906.

RUSKIN, John, COMPAGNON, Antoine (ed). **Sésame et les lys. Précédé de Sur la lecture**. Tradução de Marcel Proust. Bruxelas: Éditions Complexes, 1999.

RUSKIN, John. **Ells lliris del jardí de la reina**. Tradução de Manuel de Montolíu. Barcelona: Biblioteca Popular de “L’Avenç”, 1909.

RUSKIN, John. **Sésamo y azucenas. Tres lecciones por John Ruskin. Traducción del inglés por Julián Besteiro, catedrático del Instituto de Toledo**. Madri: Daniel Jorro, 1907.

SCHWOB, Marcel. « De l’art de traduire ». In **Clássicos da teoria da tradução, vol. 2: antologia bilíngüe francês-português**. Florianópolis: UFSC 2004, pp. 182-185.

SEAMAN, L. C. **Victorian England: Aspects of English and Imperial History 1837-1901**. Londres: Routledge, 1973.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Filosofia da tradução - tradução de filosofia: o princípio da intraduzibilidade” In **Cadernos de Tradução**, vol. 1, nº.3. Florianópolis: UFSC, 1998, pp. 11-47.

STAVANS, Ilan. “One Hundred Years of Solitude”. Disponível em <http://www.theglobeandmail.com/servlet/story/RTGAM.20080424.w50greatestsolitude/BNStory/Front/home>

SWIFT, Jonathan. **Three Sermons, Three Prayer**. Disponível em <http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/trsm10h.htm>

TAPIA, Alejandro. “Hermética y diseño en la literatura de João Guimarães Rosa.” Disponível em <http://www.mexicanosdisenando.org.mx/articulos.php?maxart=6&artipo=4&src=all>

TEPLOVA, Natalia. “Pouchkine em France au XIX siècle : empirisme et intraduisibilité ». In In **TTR : traduction, terminologie et rédaction**. Québec : Vol. 14, nº 1, 1º semestre de 2001, pp. 211-235.

The Kama Sutra of Vatsayayana. Sir Richard Burton, Translator. Londres: Edição do autor, 1883.

TIME MAGAZINE. “Brazil’s Great Classic”. March 27, 1944. Disponível em <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,803266-3,00.html>

TODOROV, Tzvetan. **Introduction à la littérature fantastique.** Paris : Seuil, 1970.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa.** Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo.** Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TOMAŠEVSKIJ, Boris. **Teoria della letteratura.** Tradução de Maria di Salvo. Milão: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1978.

UNAMUNO, Miguel de. **Obra Completa. Vol. 8: Ensayos.** Madri: Fundación Jose Antonio de Castro, 2007.

UNESCO. **Convention universelle sur le droit de l’auteur avec Déclaration annexe relative à l’article XVII et Résolution concernant l’article XI 1952.** Disponível em http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=15381&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

VALLS, Ester (coord.) **800 Anys de Literatura catalana.** Barcelona : Institució de les Lletres Catalanes, 1989.

VENUTI, Lawrence. **The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference.** Londres: Routledge, 1998.

VERES, Luis. “Proust y Ruskin: Sobre la Lectura”. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/ruskin.html>

VERÍSSIMO, José. História da Literatura Brasileira. **Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.**

VIETOR, Karl. “L’histoire des genres littéraires”. Tradução de Jean-Pierre Morel. In GENETTE, Gérard et alii. **Théorie des genres.** Paris : Seuil, 1986, pp.9-35.

WAISMAN, Sergio. Borges y la traducción. Tradução de Marcelo Cohen. **Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.**

WELLEK, René; WARREN, Austin. Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários. Tradução de Luis Carlos Borges. **São Paulo, Martins Fontes, 2003.**

WIMSATT JR., William K.; BEARDSLEY, Monroe C. “The Intentional Fallacy” In LEITCH, Vincent et alii (eds). **The Norton Anthology of Theory and Criticism.** Nova York: W.W. Norton & Company, 2001, pp. 1374-1387.

WOODMANSEE, Martha. “On the Author Effect: Recovering Collectivity”. In WOODMANSEE, Martha; JASZI, Peter (eds.). **The Construction of Authorship.** Durham: Duke University Press, 1993, pp. 15-28.

YEBRA, Valentín García. **Traducción: historia y teoría.** Madri: Gredos, 1994.

ANEXO

SESAME AND LILIES E SESAMO Y LIRIOS