UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

DIRCILENE FERNANDES GONÇALVES

O tradutor imaginário

Pseudotradução – um encontro secular entre tradução e literatura

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO
2015

DIRCILENE FERNANDES GONÇALVES

O tradutor imaginário

Pseudotradução – um encontro secular entre tradução e literatura

Tese apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora

Orientadora: Profa. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Esta autorização refere-se somente ao conteúdo textual e não se estende às ilustrações aqui reproduzidas.

I hereby authorize the reproduction and dissemination of this work, in full or in part, through conventional and electronic means, for the purpose of study and research, provided the source is mentioned.

This authorization is limited to the textual content, not being extensive to the images here reproduced.

GONÇALVES, Dircilene Fernandes. **O tradutor imaginário**: Pseudotradução – um encontro secular entre tradução e literatura. Tese apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A minha mãe

À memória de meu pai

AGRADECIMENTOS

Tempos difíceis os anos desta pesquisa.

Tempos de árido aprendizado; de educação pela pedra, como diria João Cabral.

Pedra cortante, pedra dura, caminho de pedra, porém com nítida direção.

Na chegada, os agradecimentos devidos são muitos.

À própria vida, por seu simples milagre e pelas lições diárias de tolerância, paciência, convivência, que me apoiaram, me empurraram e me fizeram chegar.

Aos muitos que pelo caminho deixaram suas marcas de incentivo, de coragem, de afeto, de fé.

À Lenita, minha orientadora, cuja importância neste trabalho se resume em uma palavra: confiança. Palavra única, palavra fundamental.

Ao Professor Julio César Santoyo, da Universidade de León, Espanha, cujo trabalho é fundamental para esta pesquisa, pela sempre cordial disponibilidade em contribuir com informações e opiniões.

Ao escritor capixaba Reinaldo Santos Neves, pela pronta disposição e colaboração.

Aos membros do GTG (*Get Together Group*), que começou como um grupo de pessoas com interesses acadêmicos comuns e se tornou um grupo de amigos no qual ninguém é mais, maior ou melhor, mas todos são únicos e absolutamente necessários.

Àqueles que, de alguma maneira – às vezes mesmo sem o saber – contribuíram para o fervilhar das ideias que resultaram neste trabalho.

À minha família, principalmente minha tia Hercília e meu tio José, cuja companhia neste caminho foi absolutamente fundamental.

Por fim, propositalmente, a meu pai, cujo caminho em sua reta final me mostrou como a vida é frágil e como é necessário e urgente aprender a viver e a conviver.

E a minha mãe, que me mostra todos os dias como a vida é forte e como somos capazes de transformar as pedras do caminho em diamantes.

Muito obrigada.

Ésas son las fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tanta vehemencia, que se aprehenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades.[1]

[1] Essas são as forças da imaginação, na qual se costuma representar as coisas com tanta veemência, que estas se prendem à memória, de modo que nela se fixam, sendo mentiras, como se fossem verdades. CERVANTES, **Persiles**, II, 15, citado por Martín de Riquer na introdução à edição espanhola de **Don Quijote de la Mancha** utilizada nesta pesquisa. Tradução minha.

Falsity is not, except in the most formal or internally systematic sense, a mere miscorrespondence with a fact. It is itself an active, creative agent. The human capacity to utter falsehood, to lie, to negate what is the case, stands at the heart of speech and of the reciprocities between words and world. It may be that 'truth' is the more limited, the more special of the two conditions. We are a mammal who can bear false witness. How has this potentiality arisen, what adaptive needs does it serve? [2]

[2] A falsidade não é, exceto no sentido mais formal ou mais internamente sistemático, uma mera falta de correspondência com um fato. Ela é em si um agente ativo, criativo. A capacidade humana de proferir falsidades, de mentir, de negar qual seja o caso, está no coração do discurso e das reciprocidades entre as palavras e o mundo. Talvez a "verdade" seja a mais limitada, a mais especial das duas condições. Somos mamíferos que podem prestar falso testemunho. Como surgiu essa potencialidade, a que necessidades de adaptação isso serve? STEINER, 1976, p. 214. Tradução minha.

RESUMO

GONÇALVES, Dircilene Fernandes. **O Tradutor Imaginário**: Pseudotradução – um encontro secular entre tradução e literatura. 2015. 262 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

A definição básica de pseudotradução é: um texto apresentado como tradução, mas que, na verdade, é um texto original. Nela, um tradutor imaginário afirma estar traduzindo uma obra inexistente: tanto tradutor como obra são produtos de ficção. Um recurso utilizado há muitos séculos de diversas maneiras e com diferentes motivações, ela é, muitas vezes, considerada farsa, fraude, falsificação ou mesmo mero gracejo narrativo sem grandes consequências. Entretanto, ao contrário do que essa visão simplória pode sugerir, ela tem estado presente em momentos importantes da história ocidental. Em sua relação com a literatura, a pseudotradução tem sido utilizada ao longo dos séculos como um poderoso recurso narrativo na composição de obras que concorreram para a transformação de sistemas culturais e literários. A partir da perspectiva do potencial criador e transformador da pseudotradução, este trabalho apresenta cinco obras produzidas em diferentes épocas da história ocidental, as quais, de alguma maneira, contribuíram para a dinâmica dos sistemas literários de suas épocas. Em todas elas, o fato de terem sido concebidas como pseudotraduções foi elemento fundamental e decisivo para seus efeitos. Cada uma dessas obras, distribuídas em períodos pontuais entre os séculos XII e XX, utilizou o recurso da pseudotradução de maneira diferente; todavia, todas elas promoveram transformações de paradigmas literários e questionamentos sobre questões humanas e sobre a própria ficção. São elas: **The History of the Kings of Britain**, de Geoffrey of Monmouth, século XII; **Don Quijote de la Mancha**, de Miguel de Cervantes, século XVII; **O castelo de Otranto**, de Horace Walpole, século XVIII; **O nome da rosa**, de Umberto Eco, e o conto "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", de Jorge Luis Borges, ambas produções do século XX. A observação dessas obras desde a perspectiva do uso da pseudotradução permite considerar a tradução além do processo de versão de uma língua para outra, como processo de escritura *per se*.

Palavras-chave: Pseudotradução, tradução, literatura, ficção, sistema literário

ABSTRACT

GONÇALVES, Dircilene Fernandes. **O Tradutor Imaginário**: Pseudotradução – um encontro secular entre tradução e literatura. 2015. 262 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

The basic definition of pseudotranslation is: a text introduced as a translation, but that is actually an original text. In this process, an imaginary translator claims to be translating a work that does not exist: both translator and work are products of fiction. A resource used for centuries in different ways and for various reasons, it has been frequently considered as sham, fraud, fakery, or even sheer witticism without serious consequences. However, instead of what this naïve view may suggest, it has been present in important moments of western history. As far as its connection to literature is concerned, pseudotranslation has been used along the centuries as a powerful narrative resource in the composition of works that contributed to the transformation of cultural and literary systems. From the perspective of the creative and transformative potential of pseudotranslation, this study introduces five works written in different periods of western history, which somehow contributed to the dynamics of the literary systems of their ages. In all of them, the fact of having been conceived as pseudotranslations was fundamental and decisive for their effects. Each of them, set on determinate periods between the 12th and the 20th centuries, applied the resource of pseudotranslation in a different way; even though, all of them fostered transformations in literary paradigms and questionings around human issues and around fiction itself. Such works are: **The History of the Kings of Britain**, by Geoffrey of Monmouth, 12th century; **Don Quijote de la Mancha**, by Miguel de Cervantes, 17th century; **The Castle of Otranto**, by Horace Walpole, 18th century; **The Name of the Rose**, by Umberto Eco, and the short story 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', by Jorge Luis Borges, both written in the 20th century. Pondering these works from the perspective of their use of pseudotranslation makes it possible to consider translation beyond the process of turning texts from one language into another, as a creative writing process in itself.

Keywords: Pseudotranslation, translation, literature, fiction, literary system

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

i) Das traduções dos trechos reproduzidos em língua estrangeira

As traduções de epígrafes, citações e de alguns trechos das obras analisadas aparecerão em notas de rodapé e, em sua maioria, são minhas, exceto nos casos em que se teve acesso a traduções publicadas dos textos utilizados.

Nas seções dedicadas à análise da pseudotradução, as traduções de trechos das obras analisadas que foram lidas em língua estrangeira aparecem abaixo dos trechos no original e seguem o seguinte critério: 1) para os trechos das obras que não possuem tradução publicada em português, as traduções são minhas; 2) para os trechos das obras com traduções publicadas em português, são usadas essas traduções, indicadas em nota ao primeiro trecho e cujas referências completas constam na bibliografia.

ii) Dos nomes

Os nomes de obras, pessoas e lugares poderão ser mantidos no original ou traduzidos dependendo de sua localização no texto. A existência de tradução consolidada em português é bastante irregular e as traduções cristalizadas podem soar estranhas em algumas situações, portanto, a regra a ser seguida é a da fluência do texto. Por exemplo, o nome de Geoffrey of Monmouth soa natural como Geoffrey *de* Monmouth, mas o mesmo não acontece com sua tradução corrente encontrada em alguns textos: *Godofredo de Monmouth*. Os nomes dos personagens serão, em sua maioria, mantidos conforme aparecem nas edições das obras utilizadas para análise, com raras exceções, como no caso de Artur, em que suprimimos o "h" de Arthur em todas as ocasiões, Dom Quixote e Sancho Pança.

iii) Do uso dos termos “história”, “História” e “estória”

Devido à diversidade de condições em que esses termos são utilizados ao longo do trabalho, houve a necessidade de utilizá-los de maneira diferente de acordo com cada situação.

A grafia “história” (com minúscula) refere-se tanto à história empírica quanto a obras de ficção e é utilizada sempre que não houver risco de confusão entre as duas acepções. A grafia “História” (com maiúscula) refere-se sempre à história empírica ou à ciência que trata dela e é utilizada sempre que há necessidade de distinguir realidade e

ficção. A grafia “estória” refere-se à ficção e é utilizada em casos em que poderia haver confusão se aplicado o termo “história” em relação a textos ficcionais.

iv) Das referências em notas de rodapé

No capítulo quatro, dedicado ao estudo de **O Castelo de Otranto**, são feitas citações cujas referências não aparecem como obras separadas nas referências gerais do trabalho, mas em notas de rodapé vinculadas às respectivas citações.

Esse procedimento é devido ao fato de essas citações não serem mencionadas a partir de obras completas às quais se teve acesso, mas de extratos que fazem parte do apêndice da edição da obra em inglês utilizada neste trabalho.

Outro motivo para essa opção foi manter as referências próximas à citação como complemento ilustrativo da época em que foram produzidas, o que é uma informação relevante, sem comprometer a fluência do texto.

SUMÁRIO

Introdução

Pseudotradução e literatura: uma descoberta, um deslumbramento, uma escolha..... 17

Capítulo 1 – Pseudotradução: uma perspectiva..... 29

1.1. Tradução faz História..... 30

1.2. Teoria do Polissistema..... 33

1.3. Pseudotradução faz história e História..... 37

1.3.1. O que é Pseudotradução?..... 37

1.3.2. Ilustrando a pseudotradução..... 47

1.3.3. Pseudotradução no polissistema literário..... 52

1.3.4. Pseudotradução e o falso..... 55

1.3.5. O que a Pseudotradução não é..... 58

Pseudotraduções em perspectiva..... 62

Capítulo 2 – Idade Média: História e lenda

Geoffrey of Monmouth: **The History of the Kings of Britain**

2.1. Tradução e literatura na Idade Média..... 64

2.2. Nasce uma nação. Nasce um mito..... 71

2.2.1. A obra..... 71

2.2.2. A pseudotradução e suas marcas..... 77

Capítulo 3 – Século XVII: Paródia – réquiem para uma era

Miguel de Cervantes: **Don Quijote de la Mancha**

3.1. Breve consideração sobre as trevas e o ocaso..... 88

3.2. Labirinto de espelhos..... 90

3.2.1. A obra..... 90

3.2.2. A pseudotradução e suas marcas..... 95

Capítulo 4 – Século XVIII: A inauguração de uma estética

Horace Walpole: **O Castelo de Otranto**

4.1. O fascínio da escuridão..... 108

4.2. Uma sombra nas luzes do romance moderno..... 113

4.2.1. A obra..... 113

4.2.2. A pseudotradução e suas marcas..... 121

Capítulo 5 – Século XX (1): *Amor almagesti*

Umberto Eco: **O nome da rosa**

5.1. Idade Média revisitada..... 137

5.2. Riso subtraído; saber obstruído..... 143

5.2.1. A obra..... 143

5.2.2. A pseudotradução e suas marcas..... 149

Capítulo 6 – Século XX (2): A terceira orbe

Jorge Luis Borges: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"

6.1. Biblioteca, labirinto, espelho, ficção, tradução..... 164

6.2. *Cuando la ficción vive en la ficción*..... 171

6.2.1. A obra..... 171

6.2.2. A pseudotradução e suas marcas..... 178

Considerações finais

Pseudotradução: a tradução como escritura..... 188

Referências..... 195

Anexos

A. Pontos de vista..... 210

A.1. Um estudioso..... 210

A.2. Um pseudotradutor..... 214

B. Algumas imagens desta viagem..... 220

B.1. Geoffrey of Monmouth – **The History of the Kings of Britain**..... 221

B.2. Miguel de Cervantes – **Don Quijote de la Mancha**..... 238

B.3. Horace Walpole – **O castelo de Otranto**..... 243

B.4. Umberto Eco – **O nome da rosa**..... 250

B.5. Jorge Luis Borges – "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"..... 258

O Tradutor Imaginário

Figura 1 – São Jerônimo – Albrecht Dürer
Fonte: A vida de Sam Jheronimo - Blog
Disponível em <http://st-hieronymus.blogspot.com.br/2007/11/albrecht-drer-1471-1528.html>

Imaginário

Criado pela imaginação e que só nela tem existência

Que não é real; fictício

Que se imagina como tal

Aquilo que pertence ao domínio da imaginação

Introdução

Pseudotradução e literatura:
Uma descoberta, um deslumbramento, uma escolha

> Acho que o modo peculiar como cada investigador pensa e escreve abre uma nova perspectiva acerca da humanidade. E o fato de eu, pessoalmente, ter esta idiossincrasia, talvez me habilite a apontar alguma coisa de válido, enquanto o modo como pensam os meus colegas abre diferentes perspectivas, todas elas igualmente válidas.
>
> **CLAUDE LÉVI-STRAUSS** [3]

Inauguro este trabalho com a afirmação de Lévi-Strauss, que não tem nada a ver com o tema, porém tudo a ver com o que me levou a ele, uma escolha. Uma inquietação que surgiu ainda durante minha pesquisa de mestrado e não pôde ser desenvolvida porque estava fora do escopo daquele trabalho. Tal inquietação me acompanhou como um grilo-falante insistindo em que havia ali alguma coisa que valeria a pena investigar.

Em minha dissertação de mestrado, apresentei uma análise dos princípios criativos da obra **O Senhor dos Anéis**, de J. R. R. Tolkien, a partir da construção da fantasia por meio da pseudotradução e da manipulação da linguagem[4].

A pseudotradução – recurso narrativo em que o autor afirma estar traduzindo, quando, na verdade, escreve um texto original – não é novidade, nem uma invencionice literária moderna, mas um recurso utilizado há muitos séculos, de diversas maneiras e com diferentes intenções e aplicações, dependendo da época e do contexto em que a obra é produzida. Foi justamente esse leque amplo de possibilidades que despertou minha curiosidade e me fez perceber que ali havia algo maior que um mero recurso narrativo, uma *opção* narrativa que poderia ter implicações muito mais abrangentes que simples efeitos textuais, para fora e para além do próprio texto.

Ao mesmo tempo, percebi que não é um assunto que desperte um interesse central nos Estudos da Tradução. Talvez por aparecer sempre como um disfarce, uma camuflagem, sua importância na construção do texto e no seu efeito passe geralmente despercebida.

---

[3] Apud WERNEK, 2011, p. 155.
[4] GONÇALVES, 2007.

Eu mesma jamais havia me dado conta desse “pequeno detalhe” até ler as derradeiras páginas do longo e labiríntico **O Senhor dos Anéis**, o texto final do Apêndice F, o último dos seis apêndices (divididos em vários subitens) inseridos após o final da narrativa, depois do *bye-bye* do último personagem, que nos dá as costas e sai andando rumo ao resto de sua vida. Isso mesmo, aqueles textos que ninguém lê porque acha que a história já acabou, mas que, como nesse caso, mudam toda a leitura e a compreensão da obra.

Nesse texto, “On Translation”[5], o narrador, apesar de já se ter identificado como tradutor desde o prólogo (outro texto que muitos dispensam porque “não faz parte de história” e, afinal de contas, vai-se logo ao que interessa), assume definitivamente esse papel ao descrever todo o processo de tradução a partir dos supostos originais. Para mim, foi uma descoberta que mudou inteiramente não só o direcionamento de meu mestrado, mas toda minha história como pesquisadora. Esse detalhe aparentemente banal abriu uma porta em forma de interrogação, que me levou a um mundo de deslumbramento e fascínio. “Peguei verdadeira paixão pela coisa” e resolvi partir para a pesquisa.

Li uma vez, há muito tempo, em algum lugar que já não sei qual seja, que “uma descoberta consiste em ver o que todo mundo já viu, e pensar o que ninguém pensou”[6]. Uma variante bem parecida, atribuída a Schopenhauer, diz que “o importante não é ver o que ninguém nunca viu, mas sim, pensar o que ninguém nunca pensou sobre algo que todo mundo vê”.

Não que eu queira pleitear os louros do ineditismo para meu trabalho, posto que outros já foram atraídos pela questão, não sei se com o mesmo encantamento. Todavia, a partir das leituras desses outros, creio ter encontrado uma nova perspectiva de observação, minha idiossincrasia, para usar o termo de Lévi-Strauss.

Paul Zumthor, em **Falando de Idade Média** (2009), comenta a relação entre as leituras dos discursos já produzidos e a produção de um discurso novo:

---

[5] Da Tradução, na versão brasileira.

[6] Conforme anotei na época, a frase é atribuída a Albert Szent-Györgyi, o cientista que identificou a vitamina C; mas também pode-se encontrá-la atribuída a Jonathan Swift. Na impossibilidade de esclarecer a dúvida, fica-se com uma ideia com dois pais ilustres.

> A leitura se situa tanto naquilo que foi o horizonte de espera dos Outros, jamais apagados, e no meu próprio; na escritura se pronuncia, num extremo dessa cadeia, um discurso do qual ignoro a intencionalidade cujas determinações só posso reter parcialmente; no outro extremo, o meu, carregado de tudo o que sou, de acordo com a linguagem que me deram. Escritura/leitura, leitura/escritura, jogo de espelhos que capta o reflexo de valores mortos sob o estanho de valores vividos, *speculum in aenigmate*... Em verdade, as linhas que traço, no fim das contas, não se reduzem a sua função intencional de glosa; elas constituem o lugar de troca entre dois campos de força, o do texto lido e a do meu texto/leitor que, por sua vez será lido. Eu ligo um discurso novo, ainda em processo, carregado de implicações, que apenas conheço, a um discurso suspenso sobre o seu irremediável inacabamento. (p. 114)

A novidade de meu discurso está na posição do ponto de fuga. Minha proposta é compreender o fenômeno da pseudotradução a partir de uma perspectiva histórica, observando-o dentro de épocas e contextos diversos, com implicações mais amplas que a questão da tradução em si, tornando essa prática visível como discurso em seus próprios termos. Na minha pesquisa, a pseudotradução conversa com a tradução, com a literatura, com a história das duas e com a própria História.

Como os usos, motivações e objetivos da pseudotradução são muito variados, foi necessário delimitar o objeto e deixar de fora aspectos interessantes, visto que cada um deles daria margem a um estudo completamente distinto. Tais aspectos são mencionados no primeiro capítulo, no qual é exposto o embasamento teórico da pesquisa dentro dos Estudos da Tradução, de maneira a apresentar um panorama geral do assunto; no entanto, não serão aprofundados, do contrário, correr-se-ia o risco de desviar o foco da característica específica escolhida para estudo. Erich Auerbach (2007, p. 371) diz que “há que fazer falar as coisas, o que não será possível se o ponto de partida não for desde sempre concreto e bem delimitado”.

A “coisa” à qual escolhi dar voz em minha pesquisa é o uso da pseudotradução como recurso narrativo na criação de textos literários ao longo de vários séculos. Os textos selecionados, cada um a seu modo, foram transformadores em suas épocas, agentes importantes na representação do pensamento contemporâneo, e seus efeitos repercutem até hoje, tendo engendrado estéticas literárias, por vezes ultrapassando-as para desembocar em polêmicas de fundo moral e em questões da própria busca humana de identidade.

É necessário esclarecer que tais questões, sejam literárias, históricas, morais ou filosóficas, obedecem também a um limite espacial: o Ocidente, “essa imprecisão geográfica que traduz nossa noção de Europa e de seus desdobramentos na América” (DO PRADO, 2011, p. 278). Das cinco obras selecionadas para estudo, quatro são produções europeias (Inglaterra, Espanha e Itália) e uma sul-americana (Argentina).

Devo a possibilidade de trabalhar com uma gama de textos bastante variada à lista apresentada por Julio César Santoyo em seu artigo “La traducción como técnica narrativa” (1984), que oferece um leque de opções cuja amplitude vai desde o século XII, com **The History of the Kings of Britain** (à qual foi incorporada **The Profecies of Merlin**), de Geoffrey of Monmouth (1135/36), primeiro texto completo registrado como pseudotradução dentro dos Estudos da Tradução, até obras do século XX.

Obviamente, não é possível trabalhar com obras de cada um dos séculos compreendidos nesse longo período. Desse modo, utilizei como critério sua importância e impacto nos períodos em que foram produzidas, observando, por meio desses trabalhos pontuais, a caminhada da pseudotradução em nove séculos de história, traçando seu perfil em alguns momentos de transição e transformação social, cultural e do gosto literário.

As obras selecionadas são, na ordem da análise:

The History of the Kings of Britain, incluindo **The Prophecies of Merlin**
Geoffrey of Monmouth
Século XII – 1135/36
Original em latim
Pseudo-original: língua bretã
(Lido na versão em inglês – sem tradução para o português)

Don Quijote de la Mancha
Miguel de Cervantes
Século XVII – 1605 (primeira parte) / 1615 (segunda parte)
Original em espanhol
Pseudo-original: árabe
(Lido na versão original em espanhol – tradução para o português utilizada para cotejo neste trabalho: Sérgio Molina)

O castelo de Otranto
Horace Walpole
Século XVIII – 1764
Original em inglês
Pseudo-original: italiano
(Lido na versão original em inglês – tradução para o português utilizada para cotejo neste trabalho: Alberto Alexandre Martins)

O nome da rosa
Umberto Eco
Século XX – 1980
Original em italiano
Pseudo-original: latim (versão italiana apresentada como uma tradução a partir de uma "versão" neogótica francesa)
(Lido na versão em português – tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade)

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”
Jorge Luis Borges
Século XX – 1940 (Revista **Sur**); 1940/1944 (publicado em duas coletâneas diferentes)
Original do texto referido no conto em inglês
Pseudo-original: língua de outro planeta
(Lido na versão original em espanhol – tradução para o português utilizada para cotejo neste trabalho: Davi Arrigucci Jr.)

Note-se que a ordem de análise segue fundamentalmente a sequência cronológica, uma vez que se traça um perfil do uso da pseudotradução ao longo dos séculos. A única exceção se faz no caso das obras do século XX. Dentro desse período, o conto de Jorge Luis Borges, apesar de anteceder cronologicamente a obra de Umberto Eco, é colocado em último lugar por se tratar não de uma pseudotradução com deslocamento no tempo, mas no espaço, pois o pseudo-original não pertence a outra época, mas a outro planeta.

A seleção dessas obras não foi feita por acaso. Cada uma delas, de maneira diferente, marcou sua época e estendeu suas marcas a épocas posteriores. São obras

conhecidas, estudadas, algumas bastante populares. O que geralmente permanece insuspeitado sobre elas é justamente o ponto para o qual direciono meu foco de luz: o fato de que terem sido concebidas como pseudotraduções contribuiu – e muito – para seu efeito.

Não é a intenção deste trabalho fazer análise literária das obras, porém da pseudotradução como seu modo de produção. Em algumas, ela aparece mesclada ao texto, em forma de comentários do "tradutor"; em outras, apenas como uma "moldura", em forma de prefácio e/ou dedicatória; em Borges, para complicar a questão, ela pertence ao texto dentro do texto. É nessas intervenções do "tradutor" e nesses paratextos que se concentram minhas observações textuais. Portanto, não se deve esperar uma análise de outros aspectos literários.

Logicamente, para a verificação dos efeitos da pseudotradução como recurso narrativo em obras produzidas em épocas e contextos tão diferentes, foi necessária a leitura de textos fora do escopo dos Estudos da Tradução, mais especificamente nas áreas de História e Teoria Literária, e relativos a aspectos dos autores e obras, para que se pudesse ter uma visão mais ampla dessas épocas e contextos e compreender por que a escolha dessa forma de narrar ou apresentar a narrativa consistiu em um diferencial em seu efeito.

Não são feitas exposições completas de períodos históricos, nem discussões acerca de teorias da literatura. O objetivo dessas leituras foi proporcionar uma base para a investigação do funcionamento do ponto específico analisado. Sua função foi possibilitar um deslocamento do ângulo de observação e promover uma aproximação em relação a condições de vida e pensamento distantes de nosso cotidiano contemporâneo.

O foco do trabalho é a pseudotradução, observada não como um fenômeno cristalizado, com características bem delineadas, mas como um recurso mutável e adaptável a situações e intenções diferentes ao longo de sua existência.

O que ocorreu durante a pesquisa foi uma fascinante viagem no tempo e no espaço dentro da nave da pseudotradução; um deslocamento em direção a realidades apenas imagináveis. Não como enviar um *drone* que nos traz imagens e sons capturados até onde estamos, mas como ir até lá e estar presente sem ser visto, tendo o privilégio de espiar momentos de criação; fazer, como disse C. S Lewis (2005, p. 3), "*a mental journey into the real past*"[7]. Diante disso, cedo, aqui, à tentação de citar alguns momentos de minhas

[7] Uma viagem mental ao passado real. Tradução minha.

leituras que traduzem bem essa viagem; especulo que talvez seus autores, em seus estudos, possam ter tido sensação parecida:

> Necessitamos um olho capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente. Eis o olho criativo.
>
> (ELIOT, T. S.. Apud DE CAMPOS, [s.d.], p. 36)[8]

> *In the kind of Translation that interests me most, you learn a lot about peoples, cultures, and histories different from your own, enough to begin to know what you're missing.*[9]
>
> (EVANS, 1994, p. 37)

> *[...] una auténtica educación histórica [...] no consiste en saber listas de reyes y descripciones de batallas o estadísticas de precios y jornales en este o el otro siglo, sino que requiere… un viaje al extranjero, al absoluto extranjero, que es otro tiempo muy remoto y otra civilización muy distinta.*
> *[…]*
> *No tenemos apenas qué aprender de ellos por lo que dijeron, pensaron, cantaron sino simplemente porque fueron, porque existieron, porque, pobres hombres como nosotros, bracearon desesperadamente como nosotros en el perenne naufragio del vivir.*[10]
>
> (ORTEGA Y GASSET, 1951, p. 449; 450)

> *Relire le grand texte, c'est supposer qu'une potentialité non encore épuisée dans ce produit du passé, que dépasse les lectures/traductions du présent. La relecture, comme démarche intellectuelle, n'est pas neutre.*[11]
>
> (PYM, 1997, p. 20)

---

[8] No texto de Haroldo de Campos, não há referência bibliográfica da citação de T. S. Eliot.

[9] No tipo de tradução que mais me interessa aprende-se muito sobre povos, culturas e histórias diferentes das nossas, o suficiente para começar a saber o que se está perdendo. Tradução minha.

[10] [...] uma autêntica educação histórica [...] não consiste em saber listas de reis e descrições de batalhas ou estatísticas de preços e salários neste ou outro século, mas requer... uma viagem ao estrangeiro, ao absoluto estrangeiro, que é outro tempo muito remoto e outra civilização muito diferente.
[...] Não temos apenas o que aprender deles pelo que disseram, pensaram, cantaram mas simplesmente porque foram, porque existiram, porque, pobres homens como nós, bracejaram desesperadamente como nós no perene naufrágio do viver. Tradução minha.

[11] Reler o grande texto é supor que uma potencialidade ainda não esgotada existe nesse produto do passado, que vai além das leituras/traduções do presente. A releitura, como passo intelectual, não é neutra. Tradução minha.

Esse trecho de Pym acima refere-se especificamente à releitura e tradução da obra de Schleiermacher, todavia, apartado de seu contexto original, pode ser aplicado ao contexto da releitura das obras selecionadas desde o ponto de vista da pseudotradução, a qual se apresenta como a "potencialidade não esgotada". Uma releitura que me atrevo a fazer tanto das obras em si quanto da questão da pseudotradução dentro dos Estudos da Tradução e da literatura.

Demasiada ousadia? Talvez. Mas creio que o risco tenha valido a pena.

O primeiro passo para essa releitura é firmar, dentro dos Estudos da Tradução, a base teórica na qual se apoiam minhas opiniões e conclusões, o que é apresentado no primeiro capítulo da tese. A pseudotradução é um assunto que resvala dentro da teoria, justamente por não se tratar de uma tradução empírica, mas de uma ficção. Portanto, não me ative às questões tradutórias mais comumente discutidas, mas me concentrei em textos que abordam especificamente o assunto "pseudotradução".

No entanto, foi necessário, inicialmente, encontrar dentro da teoria existente um lugar no qual a pseudotradução possa se acomodar. Desse modo, o princípio do capítulo traz comentários gerais sobre tradução e apresenta o nicho teórico escolhido como o ambiente mais propício para recebê-la. Delimitados os parâmetros teóricos, o capítulo se concentra na discussão específica sobre a pseudotradução.

A partir do segundo capítulo, inicia-se a análise da pseudotradução em cada uma das obras. São cinco capítulos, nos quais elas aparecem divididas de acordo com a época e as características de produção.

Cada capítulo apresenta, primeiramente, uma contextualização do aspecto privilegiado na leitura da obra, isto é, uma exposição da perspectiva de observação de cada uma. Como se trata de um espaço de nove séculos, durante os quais ocorreram inúmeras e imensas mudanças, foi preciso, dentro desse âmbito gigantesco, estabelecer limites bastante estreitos. Não será estabelecida nenhuma linha histórico-literária contínua, porém serão apresentados panoramas pontuais restritos aos contextos das obras e aos pontos de vista específicos desde os quais são consideradas. Deve-se ressaltar que tais pontos de vista não são os mesmos para todas as obras devido às diferenças das circunstâncias em que foram produzidas. Após isso, é feita uma apresentação geral da obra dentro da perspectiva selecionada e, em seguida, o levantamento e análise das marcas de pseudotradução.

O segundo capítulo apresenta **The History of the Kings of Britain**, de Geoffrey of Monmouth obra produzida no período chamado de Idade Média Central[12]; social e politicamente, *grosso modo*, a época da consolidação do feudalismo e, literariamente, do auge da matéria cavaleiresca. Ela segue a linha historiográfica, mesclando-se à literatura e, prática corrente na época, fazendo referência a outras obras para construir sua credibilidade e garantir sua aceitação.

O terceiro capítulo traz **Don Quijote de la Mancha**, de Miguel de Cervantes. Produzida no início do século XVII, período inicial da Modernidade, aponta para o declínio da literatura cavaleiresca parodiando-a ao contar as aventuras alucinadas de seus personagens utilizando os recursos narrativos da novela de cavalaria para justamente expô-los como ultrapassados.

O quarto capítulo fala sobre **O Castelo de Otranto**, de Horace Walpole, obra produzida na segunda metade do século XVIII, dentro de um contexto histórico, social e cultural pautado pelo iluminismo, o humanismo e o racionalismo, e que presenciava o nascimento do romance moderno. Ao atingir grande sucesso com um texto fora dos padrões exigidos, ela colocou a mostra fragilidades das estruturas de pensamento de sua época e acabou engendrando uma nova estética literária.

O quinto capítulo trata de **O Nome da Rosa**, de Umberto Eco. Obra bastante popular produzida no final do século XX, conquistou o público ao localizar uma trama policial numa ambientação eclesiástica medieval temperada com elementos históricos. Essa mistura oferece ao leitor a possibilidade de adentrar num ambiente velado e proibido e preencher lacunas que, invariavelmente, povoam a imaginação humana; perguntas que a realidade nunca conseguiu responder satisfatoriamente, que continuam deixando margem à dúvida e à especulação, permitindo – para nossa sorte como leitores – que a ficção preencha esses espaços em branco.

O sexto capítulo apresenta o conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges. Essa obra configura um tipo diferente de pseudotradução. Por isso, apesar de ter sido publicada antes da obra de Eco analisada no capítulo precedente, foi deslocada para a última posição. Diferentemente do que fazem as outras obras estudadas, o conto de Borges não promove um deslocamento no tempo, porém no espaço, preenchendo um tipo diverso de lacuna. Além disso, a pseudotradução é interna, isto é, não é um recurso

[12] Os períodos da Idade Média considerados neste trabalho seguem a demarcação feita por Hilário Franco Júnior, a saber: Alta Idade Média, meados do século VIII a fins do século X; Idade Média Central, séculos XI a XIII e Baixa Idade Média, século XIV a meados do século XVI (2010, p. 15-16).

utilizado na narrativa em si, mas naquela da obra ao qual ele faz referência dentro do conto.

A pseudotradução é *um* fio que une todas essas obras tão díspares em seus contextos, motivações, intenções e estilos. Observando cada uma delas é possível concluir que a pseudotradução é mais que um mero gracejo estilístico, desejo de falsificação, esconderijo ou camuflagem. É uma opção narrativa consciente de cujos efeitos o autor tem pleno conhecimento e, se ele faz essa escolha é porque sabe que, sem a pseudotradução, o texto seria outro.

Inicia-se, daqui por diante, uma viagem por séculos de pseudotradução e literatura.

> *The world we live in is not merely the sum of our immediate reactions to the material conditions we live in (like the supermarket or the comics). It is the sum of the perceptions and interpretations of fifty or a hundred generations of our forebears.*[13]
>
> (PURSGLOVE, 2011, p. 172)

[13] O mundo em que vivemos não é simplesmente a soma de nossas reações imediatas às condições materiais em que vivemos (como o supermercado ou os quadrinhos). É a soma de percepções e interpretações de cinquenta ou cem gerações de nossos ancestrais. Tradução minha.

Capítulo 1

Pseudotradução: uma perspectiva

Traduttore...

Creatore

Capítulo 1

Pseudotradução: uma perspectiva

Ficta voluptatis causa sint proxima veris.
Horácio – **Arte Poética**[14]

Traduttore, creatore. Esse foi o título de um dos capítulos de minha dissertação de mestrado. Gosto tanto da ideia, que decidi sacrificar a originalidade e repeti-la neste início de argumentação.

Isso porque ela encerra exata e completamente o aspecto da tradução aqui privilegiado: a tradução – ou uma face dela – como força criadora, como instrumento de mudança e desenvolvimento.

No prefácio de **Os tradutores na história** (1998), Jean Delisle e Judith Woodsworth dizem que "desde que os primeiros homens utilizaram a escrita, os tradutores têm construído pontes entre nações, raças, culturas e continentes. E também entre o passado e o presente" (p. 9).

Por séculos, a tradução tem possibilitado a transmissão e a construção do conhecimento em todas as áreas da vida humana. Em sua relação com a literatura, seu papel é crucial nos processos de desenvolvimento das culturas literárias das nações, ao possibilitar o intercâmbio entre elas.

De sua participação fundamental na transição da cultura oral para a escrita à introdução de novos conceitos, gêneros e inovações, a tradução tem contribuído para a evolução das literaturas e das sociedades. "A história da tradução é também a história da inovação literária; do poder formador de uma cultura sobre a outra" (BASSNETT; LEFEVERE (Ed.), 1990, Prefácio).

Lefevere também lança no ar uma pergunta-desafio: *How many lives, after all, have been deeply affected by translations of the **Bible** and the **Capital**?*[15] (LEFEVERE, 2008, p. 240).

---

[14] Se queres agradar, torna as suas ficções semelhantes à verdade. (Apud SPINA, 1995, p. 118).
[15] Quantas vidas, afinal, têm sido profundamente afetadas por traduções da **Bíblia** e de **O Capital**? Tradução minha.

Antoine Berman é outro a reconhecer que o papel da tradução não é o de simples transmissão de informações, de transposição de uma língua para outra; ela é produtora de saber, tendencialmente constitutiva de toda literatura, de toda filosofia e de toda ciência humana (2002, p. 328).

Dentro da enorme abrangência da tradução, limito-me a sua relação com a literatura porque sua vertente destacada neste trabalho, assim como a obra literária, também é uma ficção e, assim como a tradução, também é uma força inovadora e transformadora de culturas e sociedades.

Pseudotradução: tradução fictícia, ficção tradutória, um simulacro da tradução que, seguindo seus passos, traçou um caminho paralelo a sua história, engendrando, a seu modo, suas próprias mudanças.

Contudo, antes de falar sobre a pseudotradução, é interessante e importante que se faça uma breve referência a algumas contribuições da tradução nos primórdios de sua história para ratificar sua importância na fundamentação do que conhecemos hoje como cultura ocidental.

Para tanto, o trabalho de Delisle e Woodsworth será tomado como guia.

1.1. Tradução faz História

Delisle e Woodsworth justificam uma publicação dedicada à história da tradução afirmando que estudá-la é reescrever a história do mundo e da civilização desde a perspectiva da tradução.

No período de constituição das nações do ocidente, a tradução contribuiu para o desenvolvimento das línguas nacionais, à medida que, para traduzir textos para os diversos vernáculos em formação, tanto se importavam palavras da língua traduzida quanto se cunhavam palavras novas para denominar novos conceitos.

Essas traduções para os vernáculos estiveram presentes em momentos fundamentais da história intelectual das culturas que se formavam. Ao colocar em contato culturas diversas, a tradução permitia o intercâmbio de gêneros e estilos de escrita, de modos de narrar e de temas e motivos diferentes, promovendo uma “contaminação” de uma cultura por outra. Desse modo, sua contribuição foi fundamental na forja das literaturas nascentes.

Fora do âmbito literário, a “apropriação” de descobertas alheias via tradução permitiu a disseminação do conhecimento e, consequentemente, o desenvolvimento da ciência e da tecnologia.

Da mesma forma, a participação da tradução também foi essencial para o encontro entre religiões e sua difusão e para a transmissão de valores culturais. Na verdade, “grandes mudanças culturais que pontuaram a história das tradições ocidentais e orientais só foram possíveis devido à tradução” (DELISLE e WOODSWORTH, 1998, p. 169). Por tradições orientais entenda-se, aqui, as de origem árabe e judaica, que se encontravam nos centros de conhecimento que proliferavam em torno do trabalho dos tradutores. Antes disso, a imagem do oriente era “quase uma invenção” europeia. Foi a reflexão sobre os textos orientais que levou a cultura europeia a se reexaminar e se redefinir (p. 211).

Entre esses centros, um dos mais importantes foi o conhecido como “Escola de Toledo” que, concentrado nas cidades de Toledo, Barcelona e Tarragona, desenvolveu nos séculos XII e XIII atividades de tradução que foram fundamentais para a transmissão do conhecimento científico e filosófico.

Nesses centros, concentravam-se tradutores religiosos e seculares, cujos mecenas eram a Igreja e o Estado. O tradutor tinha para com o mecenas uma relação de obediência e lealdade, pois as traduções serviam aos interesses dos patrocinadores. As traduções patrocinadas pela Igreja eram, inclusive, protegidas pela autoridade eclesiástica e os mosteiros não eram apenas instituições religiosas, mas centros de estudos, onde os manuscritos eram compilados e preservados.

Clara Foz, no artigo “Pratique de la traduction em Espagne au Moyen Age: les travaux tolédans” (FOZ, 1991, p. 29), diz que a Escola de Toledo foi um fator de facilitação do encontro cultural entre oriente e ocidente após a reconquista cristã em 1085. Apesar de o domínio cristão demandar traduções para o latim, devido à presença de uma grande população local de árabes e judeus, as traduções também eram feitas para o árabe e o hebraico, além do romanço, língua para a qual os textos eram vertidos com a utilização de intermediários judeus ou moçárabes.

Desse modo, a tradução esteve, desde seu início, na raiz das transformações e do desenvolvimento social, cultural, literário e científico do ocidente, fundamentada na atividade prática do tradutor e não na elaboração de teorias e no ensino do ofício. Discussões sobre a melhor maneira de traduzir – se palavra-por-palavra ou sentido-por-sentido – já existiam desde Aristóteles e Horácio, persistindo na Idade Média com

Agostinho, Jerônimo e seus sucessores; no entanto, estavam longe de constituir teorias sobre o ato de traduzir.

Durante os séculos que se seguiram, a tradução jamais deixou de ser elemento fundamental para a disseminação e o intercâmbio de conhecimento, sempre com grande potencial criador. Outros fatores surgiram em seu caminho, tais como o advento da imprensa, as doutrinas iluministas e as ideias românticas, os quais trouxeram em sua bagagem novos questionamentos que foram gerando reflexões, como a questão da autoria, da relação entre tradução e original, da fidelidade ao texto-fonte – *traduttore, traditore*...[16]

Esses questionamentos e reflexões sobre a tradução levaram à elaboração de teorias que vieram a constituir um campo de estudo específico, o que só reafirma a importância da tradução nas transformações do mundo, ainda mais no atual ritmo frenético da globalização em que vivemos.

No que diz respeito à pseudotradução, sua história não foi escrita. Contudo, paralelamente à tradução, ela também tem sua parte nesse processo de desenvolvimento. Muitas vezes sem ser notada, ou sem que lhe tenha sido dado o devido valor, ela esteve presente em momentos importantes da história do ocidente. Em sua relação com a literatura, que é o ponto específico deste trabalho, contribuiu para valiosas transformações.

Assim como não há uma história, também não há uma teoria que trate da pseudotradução como fenômeno específico.

Para observá-la à luz de um conhecimento sistematizado, é necessário encontrar para ela um nicho nas teorias da tradução existentes. É lógico que existem estudiosos da tradução, como Gideon Toury, Julio César Santoyo, Susan Bassnett e outros que não só observaram, mas fizeram considerações seminais sobre o assunto, e chamaram a atenção para a pseudotradução quando ela era praticamente esquecida. Somente por isso esta pesquisa pode existir.

Entretanto, qual seria o nicho da pseudotradução? Das várias perspectivas teóricas dos estudos da tradução, qual lhe cederia um espaço para que ela possa deixar de ser um objeto peculiar em observação e passe a ser um ponto de fuga para estudo?

A necessidade premente de encontrar tal nicho se dá pelo fato de que, para utilizar uma determinada perspectiva para investigação de um objeto, é necessário que ela esteja

---

[16] Questões que não serão discutidas aqui porque não fazem parte do escopo desta pesquisa.

baseada em algum lugar. Depois de diversas leituras teóricas tratando dos mais variados temas desde os mais diferentes pontos de vista, creio ter encontrado um lugar em que a pseudotradução possa ser acomodada no que diz respeito a sua aplicação como instrumento de análise de obras literárias.

Esse lugar é a teoria do polissistema.

1.2. Teoria do Polissistema

Em seu verbete sobre o polissistema na **Routledge Encyclopedia of Translation Studies** (2009, p. 197-200), Mark Shuttleworth define polissistema como um conglomerado de sistemas que interagem para originar um processo dinâmico de evolução dentro do polissistema como um todo. Diz ainda que o polissistema de uma literatura nacional é visto como um elemento dentro de um polissistema sociocultural, ou seja, que a literatura é mais que uma coleção de textos, é um conjunto de fatores que governam a produção, promoção e recepção desses textos.

Shuttleworth remete a Itamar Even-Zohar, que elaborou a teoria no início da década de 1970, com o objetivo de resolver certos problemas conectados com a teoria da tradução e a estrutura histórica da literatura hebraica.

Destaca também, informação corroborada por Edwin Gentzler (2009, p. 146), que a base da ideia da teoria do polissistema está no formalismo russo, o qual, nas palavras de Gentzler, introduziu o conceito de sistema (na literatura) ao falar da inter-relação entre estruturas literárias, semiliterárias e extraliterárias, que resulta numa troca de paradigmas, promovendo a evolução do sistema como um todo.

O formalismo russo, corrente de crítica literária em atividade entre 1915 e 1930 e que teve como alguns de seus expoentes Roman Jakobson, Boris Eichenbaum, Viktor Chklóvski e Yuri Tynianov, tinha como fundamento a busca das leis internas da arte poética, não excluindo a investigação dos problemas da relação entre essa arte e os outros setores da cultura e da realidade social, conforme explica Roman Jakobson no prefácio à coletânea publicada por Tzvetan Todorov em 1965, **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos (2013, p. 7-12).

Eles consideram a noção de “literariedade”, aquilo que faz que uma determinada obra seja uma obra literária (JAKOBSON, Apud EICHENBAUM, 2013, p. 38)[17]. Eichenbaum afirma que para se poder especificar a literariedade de um objeto, é necessário confrontá-lo com uma função diferente (p. 39). Yuri Tynianov ilustra esse “confronto” em outro ensaio na mesma coletânea: a obra literária e a literatura constituem sistemas; elementos da obra literária entram em correlação com outros elementos da mesma obra e com elementos do léxico literário como um todo, constituindo um sistema de relações dinâmico, no qual as mudanças nas posições desses elementos do paradigma levam à evolução (p. 140-141).

Como afirma Chklóvski (Apud EICHENBAUM, p. 75-76)[18]:

> Cada época literária contém não uma, mas várias escolas. Elas existem simultaneamente na literatura e uma delas assume a dianteira e se vê canonizada [...] O ramo vencido não é aniquilado, não deixa de existir. Apenas deixa o cume e é relegado a uma via de espera, mas pode ressurgir de novo como eterno pretendente ao trono [...] a nova hegemonia não é um mero restabelecimento da antiga forma, mas outras escolas mais jovens e os traços herdados de seu predecessor vêm enriquecê-la, embora apenas com um papel secundário.

Dessa maneira, a posição ocupada por uma obra ou gênero dentro de um sistema literário não é fixa, mas depende da dinâmica das relações entre os componentes desse sistema.

Foi essa concepção de sistema que Even-Zohar transportou para os Estudos da Tradução para compor a teoria do polissistema, cuja elaboração e explicação pode ser encontrada em um número do periódico **Poetics Today** (1990) assinado por Even-Zohar, inteiramente dedicado a ela.

Even-Zohar propõe uma abordagem funcional baseada na análise de relações e na percepção das leis que governam a diversidade e a complexidade dos fenômenos, não seu registro e classificação.

O sistema semiótico é concebido como uma estrutura heterogênea e aberta, um sistema múltiplo, formado por vários sistemas que se intersectam e sobrepõem

---

[17] O trecho citado por Eichenbaum foi publicado por Jakobson em **A nova poesia russa, esboço I**, Praga, 1921.

[18] Eichenbaum não cita a fonte do texto de Chklóvski.

parcialmente; uma unidade estruturada, cujos membros são independentes, por isso “poli-sistema”.

Como o sistema literário formalista, esse polissistema é dinâmico e contém uma multiplicidade de intersecções, que são variáveis. Isso implica que seu estudo não pode limitar-se às chamadas “obras-primas” e seus objetos não podem ser selecionados de acordo com as normas de gosto.

Portanto, a polaridade cânone/não-cânone não pode ser observada unicamente a partir do ângulo das normas legitimadas pelos círculos dominantes de uma cultura; é preciso atentar para a dinâmica dos sistemas. O *status* de uma obra não é uma característica textual inerente; os elementos que o definem podem variar e se agrupar ao redor de textos diferentes em épocas diferentes. Não é uma questão de essência.

Obviamente, grandes obras vão sempre conservar seu valor, mas, ao serem confrontadas por um novo ocupante da posição central, podem ser rejeitadas e consideradas “ultrapassadas” em termos de *modelo atual*. Even-Zohar diz que os cânones de um sistema provavelmente estagnariam depois de algum tempo não fosse pelo desafio dos não-cânones.

Lefevere, que fala de sistema em termos de poéticas, também ratifica o dinamismo do sistema ao afirmar que “uma poética, qualquer poética, é uma variável histórica: não é absoluta” (2007, p. 63).

Definidas as bases do polissistema literário, Even-Zohar direciona seu olhar para a posição da literatura traduzida dentro dele – sua literariedade. Segundo o estudioso, as obras traduzidas se correlacionam de duas maneiras: na seleção dos textos-fonte e no modo como adotam as normas, comportamentos e políticas, ou seja, no uso do repertório literário em suas relações com os outros textos da cultura-alvo.

A literatura traduzida tem repertório próprio e constitui um sistema integral muito ativo dentro do polissistema literário ao qual pertence, podendo ocupar posição periférica ou central, conservadora ou inovadora.

Ocasiões em que a literatura traduzida chega a ocupar posição central podem ser identificadas com períodos de grandes mudanças na história literária, nos quais as traduções participam ativamente como forças inovadoras na formação do polissistema. Esses momentos tendem a ocorrer quando um polissistema não está cristalizado (no caso de uma literatura jovem em formação), quando uma literatura é periférica ou quando há crises ou vácuos num sistema literário.

Quando a literatura traduzida ocupa essa posição, o tradutor pode tentar violar as normas convencionais e introduzir inovações que podem ou não ser aceitas pelo polissistema. Se aceitas, o sistema se enriquece e se torna mais flexível.

Ao argumentar sobre a tradução dentro da teoria do polissistema, Gentzler (2009, p. 141-142) diz que as normas sociais e as convenções da cultura receptora ditam as pressuposições estéticas do tradutor e, assim, influenciam suas subsequentes decisões.

O que me conduziu à teoria do polissistema foi a seguinte pergunta (para a qual não tive resposta imediata): “A tradução pode ser considerada um gênero literário?”

Ortega y Gasset diz que sim, a tradução é um gênero literário à parte, diferente dos outros, com normas e finalidades próprias (1951, p. 449). Após ler e refletir, ouso divergir. Concordo com a posição de Even-Zohar de que a tradução não é um gênero, mas um sistema particular dentro do polissistema da cultura alvo. Ela está fora das questões autóctones de centro/periferia (ocupadas por gêneros tais como épico, tragédia, comédia, romance, novela, drama, policial, ficção científica, fantasia, etc.), mas exerce uma função dentro do polissistema por meio de seus critérios de seleção, isto é, da escolha do tipo de gênero a ser traduzido. Assim, a tradução é parte integrante de forças inovadoras, podendo ser identificada com os principais eventos da história literária, uma vez que, nos momentos em que surgem novos modelos literários, as traduções têm grande possibilidade de se tornarem meios de elaboração desses novos repertórios ao introduzirem modelos antes inexistentes.

Diante da exposição acima, explico que encontrei na teoria do polissistema o nicho que procurava para a pseudotradução porque, tal como a tradução, ela pode atuar como uma força transformadora dentro de um sistema literário, na medida em que, como ficção tradutória, observa o funcionamento da tradução para seguir-lhe os passos e produzir textos que atuem como traduções dentro do polissistema.

Do mesmo modo que a tradução, a pseudotradução deve observar as regras do sistema literário em que se insere para que as obras produzidas com a utilização desse recurso sejam aceitas dentro desse sistema.

Alba Olmi (2003, p. 16) fala de tradução como leitura em profundidade. Considero que a pseudotradução igualmente o seja, posto que, para que ela funcione como uma tradução, deve-se “ler” com profundidade o processo tradutório para criar um simulacro convincente.

Passemos agora a falar desse simulacro.

1.3. Pseudotradução faz história e História

1.3.1. O que é pseudotradução?

> [...] *non verum, sed verosimile*, ensinava, por volta de 1130, Abelardo [...]
> (ZUMTHOR, 2009, p. 118)[19]

Definição básica: texto apresentado como tradução, mas que, na verdade, é um texto original.

Porém, para falar de pseudotradução é necessário, primeiramente, esclarecer que este trabalho a considera dentro da perspectiva dos *Descriptive Translation Studies*, que observam a tradução desde o ponto de vista do texto traduzido, ou seja, do produto pronto dentro da cultura-alvo (*target system*), conforme apresentado por Gideon Toury em seu livro **Descriptive Translation Studies – and beyond** (1995).

Essa proposta focaliza o texto traduzido como um *fato* da cultura-alvo e verifica quais características o fazem ser aceito como tal. Ao texto identificado como tradução por meio da presença desse conjunto de elementos considerados inerentes a um texto traduzido de acordo com os padrões do sistema receptor, Toury dá o nome de *Assumed Translation*.

Não existe, portanto, um conceito fixo do que seja uma tradução, pois suas características determinantes estarão de acordo com as variantes do sistema cultural em que se insere. Para identificar um texto como tradução (*assumed translation*), é preciso reconhecer esse conjunto de características que funcionam como referências numa cultura-alvo em particular. Toury diz:

> *Within our frame of reference, the assumption is applied to* ***assumed*** *translations; that is, to all utterances which are presented or regarded as such within the target culture, on no matter what grounds. Under such observation, there is no pretense that the nature of translation is given, or fixed in any way. What is addressed, even in the longest run, is not even what translation is* in general, *but what it proves to be* in reality, *and hence what it may be expected to be under various specifiable conditions*.[20]
>
> (TOURY. 1995, p. 32)

---

[19] Não há referência ao texto de Abelardo de onde Zumthor tirou a citação.

[20] Dentro de nosso quadro de referência, a premissa se aplica ao que se **reconhece** como tradução; isto é, a todos os textos apresentados ou considerados como tal dentro da cultura-alvo seja como for. A partir dessa observação, não se pleiteia que a natureza da tradução seja definida ou fixada de alguma maneira. Aquilo para o que se aponta, mesmo a longo prazo, não é nem sequer o que a tradução é *em geral*, mas o que ela mostra ser *na realidade* e, portanto, o que se espera que ela seja sob diversas condições determináveis. Tradução minha.

Como observei em minha dissertação de mestrado, uma vez inserida numa cultura-alvo respeitando certos parâmetros de aceitabilidade, a tradução passa a ser um fato desse contexto, podendo, inclusive, assumir o papel de produtora de repertório e, consequentemente, constituir um fator de mudanças culturais (GONÇALVES, 2007, p. 40).

Segundo Toury (1995, p. 33), o conceito de *Assumed Translation* obedece a três postulados básicos:

1) o postulado do texto-fonte (*source-text postulate*);
2) o postulado da transferência (*transfer postulate*);
3) o postulado da relação (*relationship postulate*)[21].

"O primeiro postulado pressupõe a existência de um outro texto em outra língua/cultura, que tem precedência lógica e temporal sobre a tradução, tendo lhe servido como ponto de partida. O que importa aqui não é o texto-fonte em si, mas a suposição de que ele exista, de modo que sua existência concreta não é absolutamente necessária. Um texto pode ser estudado como tradução se há um suposto original.

O segundo postulado pressupõe que o processo de tradução envolve a transferência de características do texto-fonte para o texto traduzido, as quais passam a ser compartilhadas pelos dois.

O terceiro postulado é uma consequência lógica dos dois primeiros, pressupondo que o contato dos dois textos crie entre eles uma rede de relações" (GONÇALVES, 2007, p. 41-42).

Da união desses três pressupostos, Toury define *Assumed Translation* como:

> *[...] any target culture text for which there are reasons to tentatively posit the existence of another text, in another culture and language, from which it was presumedly derived by transfer operations and to which it is now tied by certain relationships, some of which may be regarded – within that culture – as necessary and/or sufficient.*[22]
>
> (1995, p. 35)

[21] Tradução minha.

[22] [...] qualquer texto da cultura-alvo que, por qualquer motivo, permita pressupor a existência de outro texto, em outra cultura e língua, do qual presume-se que tenha derivado por meio de operações de transferência e ao qual fica ligado por determinadas relações, algumas das quais podem ser consideradas – dentro dessa cultura – como necessárias e/ou suficientes. Tradução minha.

Como afirma o primeiro postulado, o importante não é a existência concreta de um texto-fonte, mas a *ideia* de sua existência. Chegamos, enfim, ao ponto da questão a ser destacado: o texto-fonte de uma tradução pode não existir concretamente, ou seja, pode ser pura ficção. Sendo assim, se temos uma *pseudofonte*, a tradução será uma *pseudotradução*: uma ficção tradutória de uma fonte fictícia.

> *To be sure, a target fact which was tentatively marked as a translation, with the Source-Text Postulate implied, may then turn out to lack a corresponding text in any other language/culture, and not only when one has simply failed to locate it. A concrete source text may never have existed, to begin with. Consequently, so-called pseudotranslations emerge as legitimate objects of study within our paradigm […]*[23]
> (TOURY, 1995, p. 34)

Em seu verbete na **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**, Paolo Rambelli também destaca a não existência de um texto-fonte, mas aponta para o fato de que, apesar de não estar ligada a um texto específico, a pseudotradução observa as características de uma cultura-fonte para que possa funcionar como tradução na cultura-alvo. Ele a define como uma relação de imitação que liga um texto-alvo não a um texto-fonte específico, mas ideal, a uma classe de textos que podem constituir um gênero em particular ou todo um sistema literário. Lembra ainda que, ao privilegiar a pseudotradução, um autor mostra um interesse em certos aspectos da cultura-fonte como um todo, não em apenas uma forma de expressão (2009, p. 208-211).

No artigo, "Seudotraducciones: Pré-textos & pretextos de la falsificación" (2012), Julio César Santoyo comenta que o termo pseudotradução começou a ser cunhado em inglês, pelo periódico **The Literary Gazette**, numa resenha do romance **St. Ronan's Well**, de Walter Scott, publicada em 27 de dezembro de 1823, que dizia:

[23] Com certeza, um fato da cultura-alvo que tenha sido, a princípio, marcado como uma tradução, dentro dos parâmetros do Postulado do Texto-fonte, pode, no final, revelar a não existência de um texto correspondente em qualquer outra língua/cultura, e não somente quando não foi possível localizá-lo. Um texto concreto pode nunca ter existido, para início de conversa. Consequentemente, as chamadas pseudotraduções emergem como objetos legítimos de estudo dentro de nosso paradigma [...]. Tradução minha.

> *It is a curiosity of literature, that a pseudo-German translation of the Novel reached London before the original: it is entitled 'Walladmor' and published by Herbij, Berlin.*[24]
>
> (p. 355)

No mesmo artigo (p. 356-357), ele expõe uma série de acepções apresentadas por diversos estudiosos, todas elas diferentes na forma de interpretar a pseudotradução, a saber:

1) Toda a tradução que privilegie a cultura meta, não o autor/texto original.
   José Ortega y Gasset, em "Miseria y esplendor de la traducción", 1937 (Apud SANTOYO, 2012, p. 356)
2) Todo o texto-meta que, mesmo derivando de um original, se afaste tanto dele que deve ser considerado um produto novo.
   Theodore Savory, em "The Art of Translation", 1957 (Apud SANTOYO, 2012, p. 356)

Pode-se considerar que as duas definições acima se aproximam das *belles infidèles* ou da ideia de domesticação de Lawrence Venuti.

3) Todas as variantes de adaptações e transposições textuais de um original, incluindo adaptações teatrais de obras narrativas, versões intersemióticas e paródias.
   György Radó, em "Outline of a Systematic Translatology", 1979 (Apud SANTOYO, 2012, p. 356)
4) Cópia ou plágio de outras traduções anteriores com algumas modificações.
   José Miguel Santamaría, em "Censura y género 'western' en la época de Franco: Traducciones genuinas y seudotraducciones", 2007 (Apud SANTOYO, 2012, p. 356)
5) O mesmo que tradução fictícia.
   Anton Popovič, em **Dictionary for the Analysis of Literary Translation**, 1976 (Apud SANTOYO, 2012, p. 357)
   A definição de Popovič também é citada por Paolo Rambelli em seu verbete mencionado anteriormente (2009, p. 208-211) de maneira mais completa: "obra original publicada pelo autor como tradução fictícia com o objetivo

[24] É uma curiosidade da literatura que uma pseudotradução alemã desse Romance tenha chegado a Londres antes do original sob o nome de "Walladmor" e publicada por Herbij, Berlim. Tradução minha.

explícito de atingir um público abrangente pelo uso da expectativa do leitor". Aparece igualmente citada no verbete de Doug Robinson sobre pseudotradução na primeira edição da **Routledge Encyclopedia of Translation Studies** (1998, p. 183-185), como um texto em que "o autor tenta utilizar a tradução para realizar seu próprio programa literário".

6) Textos apresentados como traduções sem texto-fonte correspondente.
   Gideon Toury, em **Descriptive Translation Studies and Beyond**, 1995 (Apud SANTOYO, 2012, p. 357)
7) Simplesmente um manuscrito encontrado que foi (ou diz-se que foi) escrito em outra língua.
   Doug Robinson, "Pseudotranslation", 1998 (Apud SANTOYO, 2012, p. 357)
8) Composição original cujo autor escolheu apresentar como tradução.
   Lawrence Venuti, em **The Scandals of Translation**, 1998 (Apud SANTOYO, 2012, p. 357)
9) Situação em que o autor finge que sua obra, ou parte dela, é tradução de um texto de outro autor em outra língua.
   Hans Christian Hagedorn, em **La traducción narrada**, 2006 (Apud SANTOYO, 2012, p. 357)
10) Composições originais apresentadas como traduções de textos em outras línguas por autores que podem ou não escolher revelar seu nome como supostos tradutores.
   Glyn Pursglove, em "Fakery, Serious Fun and Cultural Change: Some Motives of the Pseudotranslator", 2011 (Apud SANTOYO, 2012, p. 357)

Acrescento às acepções apresentadas por Santoyo, a definição (bastante poética) de Isabelle Collombat: um universo fictício colocado numa situação de enunciação fictícia (2003, p. 146).

Como se pode perceber, apesar de não ocupar uma posição central nos Estudos da Tradução nem nos estudos literários, a pseudotradução vem há muito chamando a atenção de estudiosos das duas áreas do conhecimento, seja qual for o ponto de vista adotado. No entanto, parece haver um paradoxo: apesar de ser reconhecida e cada vez mais apontada como um fato tradutório e literário, ela permanece um tanto quanto marginalizada, olhada com desconfiança e, muitas vezes relegada ao *status* de simples idiossincrasia ou falsificação.

Na contramão desse paradoxo, em novembro de 2011 na Universidade Católica de Louvain, foi realizada a conferência Scénographies de la pseudo-traduction, totalmente voltada para a discussão da pseudotradução[25].

Em seu portfólio de apresentação, afirma-se que a pseudotradução ocupa uma posição marginal na "instituição literária" por ser um simulacro da tradução, que é tradicionalmente vista como ancilar em relação à obra traduzida. Numa visão quantitativa, afirma-se que casos de pseudotradução são raros se considerados relativamente à produção literária como um todo, e minoritários no corpus de textos constituídos pelas traduções.

Essa posição minoritária confere à pseudotradução um "valor de exceção", que a reveste de um poder revelador, tanto no que concerne ao estudo das estratégias usadas por escritores para legitimar seus textos, quanto no plano da teoria e da história da tradução, pois o simulacro gera uma leitura que permite colocar em questão os elementos cenográficos sobre os quais a tradução se fundamenta. Assim, pseudotraduções são suscetíveis a "jogar em dois tabuleiros": o da impostura e o do lúdico, atribuindo-se uma alteridade cultural que não é autêntica, mas que resulta numa representação, uma construção desse outro.

Tocando na questão da marginalização, Gideon Toury diz que:

> *To be sure, peudotranslating has not always been so marginal as it may now seem to be. True enough, in modern times, […] especially with the tightening of copyright laws, fictitious translations would usually no longer be situated in the most canonized sectors of a culture; certainly not in central positions within it, where the mystification would simply not hold for long. At the same time, pseudotranslations are far from a mere curiosity, which is how they have been treated all too often in the literature. In fact, they often prove highly revealing for cultural studies, especially in their historical facet, including culture-oriented Translation Studies.*[26]
>
> (TOURY, 1995, p. 41)

[25] O evento se concentrou em casos de pseudotradução na literatura de expressão francesa. Aparece nas referências deste trabalho como COLLOQUE SCÉNOGRAPHIES DE LA PSEUDOTRADUCTION.

[26] Com certeza, a pseudotradução não ocupou sempre uma posição tão marginal, como pode parecer agora. É verdade que, na atualidade, [...] especialmente com o maior rigor das leis de direitos autorais, traduções fictícias normalmente não teriam mais espaço nos setores mais canônicos de uma cultura; certamente não em suas posições centrais, nas quais a mistificação simplesmente não se sustentaria por um longo período. Ao mesmo tempo, pseudotraduções estão longe de ser mera curiosidade, que é como têm sido tratadas com demasiada frequência na literatura. Na verdade, elas constantemente provam-se grandemente reveladoras para os estudos culturais, especialmente em sua faceta histórica, incluindo aí os Estudos da Tradução voltados para os aspectos culturais. Tradução minha.

A maior parte das acepções acima trata da pseudotradução em relação a textos literários. No entanto, fora do âmbito literário, há outras questões que podem levar à opção por esse recurso; entre elas, é interessante destacar questões editoriais (que, a seu modo, localizam-se entre razões comerciais e literárias), políticas e até mesmo religiosas. Cito aqui, três exemplos clássicos (porque notórios entre vários estudiosos da pseudotradução).

Na década de 1990, a pesquisadora húngara Anikó Sohár, ao estudar a tradução de obras de ficção científica na Hungria entre 1989 e 1995, esbarrou com textos cujos originais não podiam ser encontrados. Intrigada com a situação, aprofundou sua pesquisa e acabou descobrindo que grande parte dessas obras não eram traduções, mas obras escritas originalmente em húngaro e publicadas como traduções por um grupo de escritores que "coincidentemente" também controlavam os grupos editoriais que as publicavam. Sohár identifica essas pseudotraduções como uma tentativa de inserir uma inovação no sistema literário húngaro, de cuja tradição a ficção científica não fazia parte. Destaca também que a escolha pelo tipo de obra e pela língua de origem (inglês) aponta para a visão da suposta cultura-fonte como uma cultura de prestígio (SOHÁR, s.d., p. 175-199).

Em termos de política, vale a pena observar o caso ocorrido na extinta União Soviética nas primeiras décadas após a revolução que levou Stalin ao poder. Um poeta e compositor *folk* do Cazaquistão, chamado Dzhambul Dzhabayev, emprestou seu nome e popularidade a canções e versos com elogios à nova ordem política. Essas composições foram amplamente divulgadas em toda a União Soviética como traduções para o russo das palavras de Dzhabayev com a intenção de mostrar que os povos dos territórios anexados estavam de acordo e felizes com o novo sistema, ou seja, como uma forma corroborar o valor da nova ordem. Na verdade, os poemas e canções eram escritos originalmente em russo por escritores contratados pelo governo, prática que durou até a morte de Dzhabayev, em 1945.

Quanto à motivação religiosa, um caso de pseudotradução foi identificado no **Book of Mormon**, o livro sagrado da religião Mórmon. Em 1830, Joseph Smith Jr. divulgou um livro com novos preceitos cristãos, que, segundo ele, haviam sido traduzidos a partir de inscrições em placas de ouro escritas numa língua antiga e obsoleta batizada de *reformed egyptian*, às quais havia sido guiado por um anjo que lhe aparecera em sonho. Contudo, estudos posteriores de conteúdo e estilo revelaram que grande parte do texto correspondia a partes da **King James Bible**, literalmente ou com algumas alterações,

misturadas a lendas indígenas de tribos norte-americanas. Obviamente deixando-se de lado questões de crença e levando-se em conta apenas aspectos textuais, o livro foi considerado uma pseudotradução, a qual teve como consequência a fundação da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias. A provável intenção de seu autor foi conferir autoridade religiosa ao texto por meio da antiguidade e da forma de revelação do suposto original.

Outra motivação que pode levar à opção pela pseudotradução é a fuga da censura. Ao apresentar um texto como tradução, o autor tem a liberdade de expressar opiniões que não seriam bem-vindas numa produção original por tocarem em questões proibidas ou perigosas que poderiam colocar em risco sua reputação, ou mais que isso. Como "tradutor", ele apenas expõe a opinião de outro, que escreve de fora de seu contexto, protegendo-se de eventuais problemas.

Um bom exemplo disso, e dentro da realidade brasileira, são as **Cartas Chilenas**, de Tomáz Antônio Gonzaga (séc. XVIII)[27], nas quais, fingindo traduzir uma série de cartas escritas em espanhol contando as "desordens" de um general chileno durante seu governo, o autor, na verdade, segundo Massaud Moisés (1983, p. 273), aproveita para alfinetar Luís da Cunha Meneses, Governador da Capitania de Minas Gerais entre 1783 e 1788, fazendo uma sátira política apimentada pelo clima da Inconfidência, sem comprometer-se explicitamente[28].

No âmbito literário, a pseudotradução também pode servir como um abrigo, um disfarce, a autores que desejam aventurar-se por estilos diferentes dos seus e têm dúvidas quanto à receptividade das obras resultantes dessa incursão pela novidade. Como "tradutores", podem explorar novas possibilidades sem ficarem expostos aos efeitos de possíveis recepções negativas por parte do público. Pode-se considerar que muitos autores podem igualmente fazer essa opção por mero jogo literário, escondendo-se atrás da figura do "tradutor" justamente para observar a reação dos leitores. Se o resultado levará à revelação do disfarce – ou jogo – será também uma questão de escolha do autor.

Paolo Rambelli, em "Pseudotranslation, Authorship and Novelists in Eighteenth Century Italy" (2006, p. 183), reconhece como outra motivação o desejo do autor de reduzir a distância entre realidade e ficção, introduzindo um elemento de intercâmbio

---

[27] Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2011>

[28] Esses exemplos são apenas ilustrativos. Essas motivações não serão exploradas neste trabalho, que se concentra na pseudotradução literária em obras específicas.

entre elas, o qual colabora para a criação da verossimilhança necessária para que o texto seja aceito como uma tradução.

Indo além das motivações para observar o processo *pseudotradutório*, Julio César Santoyo, em seu artigo de 1984, fala da pseudotradução na literatura em termos de recurso narrativo. Ele a define como uma moldura, uma espécie de *frame story*, que envolve o enredo da narrativa e cujas características comuns são a especificação das circunstâncias do encontro do original e a negação da autoria; um relato anterior e independente da narrativa. Nessa "moldura", o autor tenta cercar o texto com elementos de credibilidade para fazê-lo ser aceito como uma tradução. O recurso mais constante é atribuir o original a um livro ou documento antigo, um texto desconhecido do público que vem à luz por meio do trabalho do tradutor. Esses elementos podem aparecer de maneiras variadas, desde uma mera nota até um número considerável de páginas (p. 37-44).

Santoyo ratifica esse procedimento em seu artigo de 2012 (p. 359), dessa vez referindo-se a ele como um recurso *explícito*, no qual são as informações paratextuais que comunicam ao leitor que se trata de uma obra traduzida, aparecendo, em geral, como pré-textos sobre o processo tradutório e assegurando fidelidade ao original.

Neste ponto, chamo a atenção para o fato de que, apesar de essa "moldura" ser o método mais constante de construir um texto como pseudotradução, algumas vezes ela pode não existir. Em vez de inventar um relato que envolve a narrativa, o "tradutor" pode aparecer em intervenções dentro do corpo do texto, contando a história da suposta tradução e fazendo comentários. O "aparecimento" do tradutor pode, inclusive, ser um elemento surpresa, uma revelação em um ponto inesperado da narrativa.

No mesmo artigo de 2012 (p. 358), Santoyo acrescenta, ainda, o que chama de recurso *implícito*, no qual em nenhum momento afirma-se que se trata de uma tradução e nem aparece a figura ou o nome de um tradutor; é a informação peritextual que leva a supor ou deduzir que se trata de uma tradução, a saber, nome do autor, título original em outra língua, foto, biografia do autor, citação de comentário de crítica especializada, ou seja, todo um contexto construído em torno da obra que remete às características de uma tradução, levando o público a assumi-la como tal.

Portanto, explícita ou implícita, a figura do tradutor é parte do aparato que ajuda o leitor a aceitar o texto como verdade[29]. Assim, a ideia de uma fonte é mais importante

[29] Com o termo verdade, refiro-me tanto à historicidade (veracidade/possibilidade histórica da narrativa) quanto à verossimilhança (coerência interna do texto), como no caso da literatura de fantasia, que apesar de não ser empiricamente possível, precisa convencer como realidade à parte.

do que sua existência real. No caso de referência a documentos antigos, o papel do "tradutor" se mescla um pouco ao do historiador, ao recontar o passado com viés interpretativo, construindo uma ponte entre o leitor e a matéria, de outra forma, inacessível. Catherine Batt (1987, p. 144) comenta que o "tradutor" como parte da narrativa fictícia da própria origem do texto ajuda a revesti-lo de autoridade.

Seja qual for a forma como a pseudotradução é concebida e realizada, ela promove, como salienta Santoyo (1984, p. 38; 44), uma mudança no ponto de vista narrativo e no método de acesso à narrativa, conferindo uma complexidade adjacente à estrutura da obra, pois são criados dois planos narrativos: a história da tradução e a narrativa propriamente dita.

Em um estudo dedicado à análise da pseudotradução no âmbito narrativo (2006), Hans Christian Hagedorn destaca a pseudotradução como uma das múltiplas formas de representação da tradução na narrativa ocidental.

Ele mostra que o tradutor fictício pode aparecer de várias formas: como um autor verdadeiro, um editor fictício ou um terceiro, que pode ser personagem da moldura narrativa ou do relato principal; ele pode ter um certo protagonismo e sua identidade pode ou não permanecer uma incógnita.

Colocando de forma diferente, corrobora a ideia de moldura de Santoyo ao considerar que a afirmação de que se trata de uma tradução pode ser marginal, estando presente nos paratextos (subtítulos, prólogos, prefácios, notas, comentários); no entanto acrescenta que também pode ocupar uma posição de destaque, com alusões frequentes na obra (as intervenções mencionadas anteriormente).

Como a maioria dos pesquisadores da pseudotradução, Hagedorn menciona a presença do recurso ao manuscrito, porém inova ao atentar para o fato de que, nesse sentido, a pseudotradução é uma *variante* desse recurso, pois nem todo manuscrito fictício é apresentado como tendo sido escrito em outra língua e traduzido para a língua-alvo.

É quando a ficção do manuscrito encontrado vem com a afirmação de que ele foi escrito em outra língua que a pseudotradução se converte numa necessidade para avalizar a credibilidade de seu encontro e para poder apresentá-lo ao leitor na língua-alvo. Desse modo, Hagedorn considera que o uso da pseudotradução nunca é circunstancial, mas tem funções próprias, apoiando, fortalecendo e intensificando as funções do manuscrito e aumentando o efeito realista (p. 47-48).

Ao estabelecer um pacto realista com o leitor por meio da simulação de veracidade ou da criação da verossimilhança, essa união de ficções – manuscrito/tradução – tem o

poder de despertar o sentido crítico e impedir a confusão de verossimilhança com verdade e de ficção com realidade. Isso vem ao encontro do conceito de *collusion* (conluio, conspiração), de Susan Bassnett (1998, p. 30), segundo o qual o leitor "sabe e não sabe" que não existe um original e entra no jogo do autor, firmando com ele um acordo tácito que permite que o texto seja aceito como tradução.

Hagedorn salienta várias funções que a pseudotradução pode assumir como recurso narrativo, tais como chamar a atenção para complexidade da relação entre ficção e realidade, proporcionar um distanciamento espacial e cultural, permitir uma mudança de perspectiva, justificar peculiaridades de estilo e de conteúdo, destacar certos temas tratados na obra, atrair a atenção do leitor para aspectos formais ou de conteúdo ou para a intenção do autor de situar sua obra no contexto de uma tradição literária com conotações e convenções próprias (p. 44).

Em suma, seja qual for o objetivo de um autor ao empregar o recurso da pseudotradução, seu uso, com certeza, nunca é fortuito, mas cumpre funções determinadas dentro da narrativa.

Diante dessas observações incontestáveis pode-se dizer que, muito além da definição básica apresentada no início desta seção, a pseudotradução, em seu encontro com a literatura, é um poderoso instrumento de reflexão sobre a natureza da ficção e da arte de narrar.

1.3.2. Ilustrando a pseudotradução

Uma vez que a pseudotradução está presente como fato literário há vários séculos, é interessante ilustrá-la com exemplos. A maioria dos estudos costuma apresentar o que chamo de exemplos clássicos, caso dos citados na seção anterior quando se falou da questão das motivações. Nesta seção são apresentados outros, alguns conhecidos, outros nem tanto, outros ainda quase despercebidos, mas todos representantes dignos desse encontro tradutório-literário no limiar da ficção.

Começo com o exemplo mais antigo, citado por Reinaldo José Lopes em sua tese de doutorado (2012, p. 17). Pela antiguidade do texto, não é possível afirmar categoricamente que se trata de uma pseudotradução, mas, segundo Lopes, no diálogo **Crítias**, datado de 360 a.C.,

> Platão afirma que a história da ascensão e queda de Atlântida chegou até a Grécia a partir de uma visita de Sólon, legislador ateniense do século VI a.C., ao Egito. Ao visitar a terra dos faraós, Sólon teria travado contato com um sacerdote da cidade de Saïs, e o religioso teria sido responsável por traduzir registros da história atlante do egípcio para o grego. No entanto, [...] o mais provável é que atlantes e Atlântida sejam obra exclusiva da criatividade de Platão [...]

Muito tempo depois, no século XV, Matteo Maria Boiardo foi o autor de um exemplo curioso em que a tradução (verdadeira) convive com a pseudotradução. A **Historia Imperiale**, cujo único exemplar manuscrito está na Biblioteca Classense de Ravena, na Itália, foi uma tradução produzida entre 1471 e 1474 e dedicada ao Duque de Ferrara, Ercole I (1471-1505). Conforme Andrea Rizzi, no artigo "When a text is both a pseudotranslation and a translation" (2008), estudos comprovaram que a obra é em parte uma tradução genuína de um texto em latim atribuído a Riccobaldo de Ferrara (1245-1318). Não obstante, outras análises comprovam que, além de traduzir, em alguns momentos da obra, Boiardo usou partes da história de Riccobaldo como base para a produção de uma narrativa histórica com passagens inspiradas por outras fontes ou escritas *ex novo*, apresentando o trabalho em sua totalidade como uma tradução.

Mais alguns séculos adiante, o século XVIII assistiu à produção de muitas pseudotraduções, entre elas as **Lettres persanes**, de Montesquieu, datadas de 1721, consideradas por Julio César Santoyo a obra a partir da qual a pseudotradução tomou corpo definitivo (2014, p. 29). Santoyo aponta como antecedentes conhecidos e influentes de Montesquieu as **Lettres portugueses traduites en français**, de Gabriel Joseph de Lavergne (1699), **L'esploratore turco e le di lui pratiche segrete com la Porta Ottomana**, de Giovanni Paolo Marana (1684, traduzido para o francês no mesmo ano e para o inglês em 1694) e **Continuation of Letters Written by a Turkish at Paris** (Londres, 1718, atribuída a Daniel Defoe), todas pseudotraduções em forma epistolar.

A obra de Montesquieu foi traduzida para o inglês em 1722, com reedições em 1730 e 1731, e reeditada em francês nos mesmos anos. Ela gerou uma grande sequência de "reescrituras" durante o século XVIII, como segundas partes, sequências e imitações, todas pseudotraduções assinadas por estrangeiros de diferentes etnias e culturas (judeus, chineses, peruanos, turcos, siameses e até índios iroqueses).

Santoyo também cita **L'écumoire, ou Tanzaï et Néadarné: Histoire Japonaise**, de Claude-Prosper Jolyot de Crébillon (1734), da qual registrou edições até 2010. Doze

anos depois, em 1746, Crébillon publicou em Amsterdã uma nova pseudotradução intitulada **Les amours de Zéokinisul, roi des Kofirans, ouvrage traduit de l'arabe, du voyageur Krinelbol**, na qual faz uma espécie de anagrama de seu nome (Crébillon – Krinelbol).

Na esteira de Crébillon, em janeiro de 1749, Laurent Angliviel de la Beaumelle publicou **L'asiatique tolérant: Traité à l'usage de Zéokinizul roi des Kofirans, surnommé le Chéri: Ouvrage traduit de l'Arabe du Voïageur Bekrinoll. Par Mr. De *****. […] A Paris, Chez Durand, Ruë St. Jacques, à St. Landry & au Griffon. – L'An XXIV. Du Traducteur**, também fazendo um anagrama do nome Crébillon (Bekrinoll).

A pseudotradução também inaugura o século XIX, quando Walter Savage Landor publica **Poems from the Arabic and Persian; With Notes by the Author of Gebir**, em maio de 1800, apresentados como versões de poemas franceses traduzidos do árabe e do persa (PURSGLOVE, 2011, p. 156).

Também no início desse século, Gideon Toury [s. d.][30] aponta não para uma pseudotradução em particular, mas para uma série de pseudotraduções de romances góticos ingleses feitas na Rússia, atribuindo a autoria original especialmente a Ann Radcliffe, que, na época, era considerada no país como o epítome do gênero.

Outra pseudotradução desse século é **Letters from England: by Don Manuel Álvarez Espriella, Translated from the Spanish**, de Robert Southey (1774-1843), publicada em 1807 (ZARANDONA, 2004), que apresenta cartas de viagem descrevendo a Inglaterra. Nesse caso, a pseudotradução foi descoberta facilmente por questões de estilo: Southey não conseguiu adaptar seu texto ao modelo de tradução da sociedade em que vivia, sendo possível distingui-lo de uma tradução real, pois o estilo era muito fluente e natural para uma tradução. Como apontaram o **Edinburgh Review** e o **Monthly Review** em 1808, a familiaridade com a Inglaterra era grande demais para um estrangeiro.

O século XX mostra-se rico em pseudotraduções.

Glyn Pursglove (2011, p. 160) comenta as pseudotraduções da obra de Quintiliano feitas por Peter Russel como forma de protesto contra os efeitos das mudanças culturais na Inglaterra. A primeira delas, da elegia **Daunia**, foi publicada na segunda edição da revista **Nine** (1949/1950). Essa série de pseudotraduções continuou até 2003, ano da morte de Russel.

---

[30] Esse texto é "Enhancing Cultural Changes by Means of Fictitious Translations". Ver referências.

O período pós Segunda Guerra viu nascer na Alemanha a maior série de ficção científica de todos os tempos, com 2600 episódios publicados até 2011[31], a **Perry Rhodan**, fruto do momento político vivido pela Alemanha, que, sob a influência norte-americana do Plano Marshall, viu crescer o interesse pela ficção científica. As primeiras publicações eram feitas no formato de *Leihbücher*, livros para empréstimo. Daí por diante, uma série de traduções de ficção científica norte-americana começou a ser publicada a partir de 1951.

Um desdobramento dessas traduções, ainda na década de 1950 foram os *Haftromane*, uma espécie de revista ou livreto de 22 X 15 cm, com sessenta e quatro páginas, semelhante às *pulp magazines* norte-americanas, mas com apenas um romance. Esses livretos traziam traduções, mas a maioria das histórias era escrita por autores alemães com falso título em inglês, muitas, pseudotraduções cujo nome do autor real aparecia como tradutor.

No mesmo artigo, comenta-se que as pseudotraduções também se tornaram muito populares na Espanha. O escritor Antonio Vera Ramirez produziu centenas e chegou a publicar no mercado brasileiro sob o pseudônimo de Lou Carrigan uma série de livros de bolso, a **ZZ7**, lançada no Brasil em 1960 pela Editora Monterrey, do Rio de Janeiro.

Santoyo (2014, p. 23) também destaca a presença marcante das pseudotraduções na Espanha entre 1950 e 1970, principalmente nos chamados *géneros de quiosco*: faroeste, romance "água-com-açúcar" (*novela rosa*) e romance policial. Entre os autores, destaca-se Francisco Gonzáles Ledesma, que pseudotraduziu histórias de faroeste do suposto autor Silver Kane, como **La muerte reside en Tejas** (1956) e **El diablo visita Denver** (1960).

No contexto da literatura hebraica, Rachel Weissbord (citada por Toury, [s. d.])[32] fala sobre o papel decisivo das pseudotraduções na década de 1960 na introdução de gêneros não canonizados dentro do sistema, tais como o *western*, os romances de espionagem e os romances pornográficos.

Um caso digno de destaque são as pseudotraduções do escritor canadense David Solway (GODBOUT, 2004). Ele inventou o poeta grego Andreas Karavis, autor de duas coletâneas de poemas, em 1965 e 1989. Contudo, extrapolou os limites das publicações criando um personagem completo com uma história de vida. A primeira "tradução" de Solway com extratos dos poemas de Karavis foi publicada em 1999 na revista **Books**, no

---

[31] A referência é de um artigo publicado pelo Jornal do Brasil em 2011. Ver referências.
[32] Cf. nota 30, p. 49.

Canadá, e o grego chegou a ser aclamado como o “novo Homero”. A comoção causada foi tão grande que Karavis mereceu a publicação de duas coletâneas, **Saracen Island: the Poems of Andreas Karavis** e **The Andreas Karavis Companion**, lançadas com um evento num restaurante grego em Montreal, ao qual o autor compareceu (!!!) numa aparição relâmpago; um homem de barba, usando um boné de pescador e falando somente grego.

Depois disso, os jornais **The Gazette** e **The Globe and Mail**, lançaram dúvidas sobre a existência de Karavis. A farsa foi revelada pelo **The Guardian** em artigo de 24 de março de 2001.

Em 30 de setembro de 2003, na conferência *Found in Translation*, em Montreal, Solway declarou que a invenção de Karavis foi o “prelúdio da invenção de seu inventor”, uma metáfora de seu próprio desejo de transformação que o reaproximou do trabalho de tradutor; um reencontro consigo mesmo e com sua poética perdida.

No Brasil, em 1978, o escritor capixaba Reinaldo Santos Neves publicou **A crônica de Malemort**, uma pseudotradução de um suposto manuscrito medieval em francês. A obra teve um desdobramento interessante, sendo traduzida para o inglês pelo próprio autor com uma série de modificações (**An Ivy Leaf**). A versão em inglês foi depois retraduzida para o português com novas alterações e publicada em três volumes bilíngues com o título **A folha de hera**: romance bilíngue, respectivamente em 2011, 2012 e 2014.

No caso de Neves, a pseudotradução desencadeou todo um projeto envolvendo também autotradução e retradução, gerando três romances diferenciados a partir da mesma matriz.

Todos esses exemplos vêm reiterar a forte presença e a capacidade transformadora e criativa da pseudotradução, comprovando sua importância na inovação e na criação de repertório dentro dos sistemas literários.

1.3.3. Pseudotradução no polissistema literário

> *These are not curiosa of literary history, aberrations of some kinds […]. They are quite legitimate strategies aimed at circumventing mainly poetological and, to a certain extent, also ideological constraints*[33].
> (LEFEVERE, 1982, p. 18)

Inicio a seção com essa citação de Lefevere porque ela remete justamente a um ponto que permite considerar a pseudotradução como um elemento ativo dentro de um polissistema literário: ela é uma estratégia legítima utilizada com um objetivo determinado.

Como fica claramente demonstrado pelos exemplos relacionados na seção anterior, a pseudotradução é um recurso ao qual autores recorrem intencionalmente. É uma opção que nada tem de inocente; ao fazê-la, o autor tem plena consciência de onde quer chegar, apesar de que o resultado pode tomar um desvio e provocar um efeito inusitado e inicialmente insuspeitado.

De qualquer modo, essa escolha parte de um ato de planejamento. Segundo Gideon Toury (1999, p. 4), planejamento é qualquer ato (mais ou menos intencional) de intervenção num cenário estabelecido dentro de um grupo; uma interferência que sempre incorre em transformação tanto em culturas em formação quanto em culturas estabelecidas, seja para introduzir novos elementos ou para banir elementos desgastados, seja para tornar acessível o repertório existente ou para evitar mudanças e manter o *status quo* do que está instituído.

Portanto, assim como a tradução propriamente dita, a pseudotradução tem um papel ativo na dinâmica de um polissistema porque tem o poder de gerar mudanças desde o nível do texto individual – se observada como recurso narrativo numa obra específica – até o nível do repertório geral da cultura-alvo em que se insere.

Lefevere (1982, p. 51) fala de tradução como um tipo de refração, pois ela espelha o original, reflete uma imagem dele. Pode-se, então, argumentar que a pseudotradução é uma refração do processo tradutório, já que ela o espelha para poder ser aceita como tal.

---

[33] Essas não são curiosidades da história literária, certos tipos de aberração [...]. São estratégias bastante legítimas que visam driblar principalmente entraves poetológicos e, até certo ponto, também ideológicos. Tradução minha.

O resultado disso é que, ao imitar esse processo, ela absorve a capacidade da tradução de preencher espaços em branco na cultura.

Do ponto de vista da evolução literária a pseudotradução é um modo conveniente de inserir inovações no sistema, principalmente quando este é resistente a desvios do cânone. Se as normas da tradução são mais flexíveis a desvios que as da composição, podem ser adotadas para a criação de textos originais, que são introduzidos no sistema como traduções, encontrando menor resistência (TOURY, 1986, p. 83), uma vez que é mais fácil aceitar a diferença (estranhamento) quando ela pertence ao "outro".

Um autor que se propõe a apresentar um texto como pseudotradução tem que encontrar (ou criar) um nicho para seu texto. Esse nicho é o lugar ocupado pela tradução; assim, o texto deve ser formulado de maneira persuasiva para que possa ser aceito como texto traduzido. Para tanto, é fundamental que o autor esteja atento aos procedimentos e características que identificam o processo tradutório na cultura em que sua obra será inserida.

Toury afirma que a identidade e a função da pseudotradução são determinadas somente pelo sistema-alvo (1986, p. 83-84). No entanto, creio que esse ponto é discutível, pois, se a tradução atenta para a cultura-fonte do original, a pseudotradução, ao escolher uma pseudo-fonte, deve levar em conta a suposta cultura da qual ela se origina, do contrário, não causará a sensação de alteridade de uma obra traduzida.

Em entrevista concedida a Daniel Simeoni em 2003, reproduzida por Anthony Pym em **Beyond Descriptive Translation Studies**: Investigations in Homage to Gideon Toury (2008, p. 404-407), ao ser questionado sobre o porquê de estudar a pseudotradução, que o entrevistador chama de "fenômeno marginal", Toury diz que "fenômenos marginais" podem ser muito ilustrativos e elucidativos sobre assuntos mais centrais ou mais gerais e que o número de casos e de contribuições em processos históricos comprova que a pseudotradução não é tão marginal assim.

Ele também afirma que, como prática transcultural, a pseudotradução não é um item isolado, pois parte de um contexto de práticas culturais numa determinada cultura e época, mesmo que os contatos literários sejam forjados.

A menção a "prática transcultural" e a "contatos literários" corrobora minha colocação acima de que a pseudotradução, apesar de ter como base os processos tradutórios do contexto cultural em que é produzida (cultura-alvo), está igualmente voltada para a contexto de sua suposta fonte.

Ao unir cultura-alvo e cultura-fonte numa construção fictícia, a pseudotradução desvia-se dos conceitos de “literal, livre e fiel” em direção aos aspectos culturais e sociais da tradução, e estabelece um processo crítico de tradução cultural que ultrapassa as relações texto-fonte/texto-alvo e põe à mostra a complexidade dos processos de produção e recepção de uma obra literária (DEHCHESHMEH, p. 134).

Totalmente engendrada no contexto de um único sistema literário, ela constrói relações de intertextualidade dentro e fora dele: dentro, com os textos traduzidos por meio da observação dos procedimentos tradutórios; fora, com um corpo de discursos que constituem determinados sistemas de crença, incorporando conotações culturais e estruturas de conhecimento.

Se observada sob a luz das categorias de Gérard Genette (1997), pode-se dizer que, em relação à tradução, a pseudotradução é o que ele chama de mimotexto, isto é, “um texto imitativo ou arranjo de mimetismos” (p. 81), porque imita todo um conjunto de elementos e características específicas que fazem um texto ser reconhecido e aceito como tradução dentro de uma cultura.

Por meio desse mimetismo, ela pode desempenhar o mesmo papel da tradução como transformadora e produtora de repertório. Talvez por isso, a produção de pseudotraduções tende a se intensificar em períodos de transformação política e social, facilitando a introdução de inovações nos polissistemas culturais.

Num movimento paralelo ao da tradução, a pseudotradução faz parte do dinamismo dos sistemas literários e dos polissistemas culturais, colaborando para trocas de posição entre seus elementos e para mudanças de paradigma. As obras produzidas com a utilização do recurso da ficção tradutória podem vir a ocupar posições importantes dentro dos sistemas e seus efeitos têm o poder de promover transformações relevantes.

Por isso, apesar de “correr por fora”, assim como a tradução, ela também pode ser considerada como um sistema particular dentro de um polissistema cultural.

1.3.4. Pseudotradução e o falso

Pseudo: que tem apenas a aparência e não a essência.[34]

Essência: O traço fundamental de uma pessoa ou coisa, a sua natureza íntima; a intenção (de algo), razão ou propósito de sua existência; a natureza, o cerne de algo, aquilo sem o qual ele não poderia ser o que é[35]; aquilo que é o mais básico, o mais central, a mais importante característica de um ser ou de algo; ideia central, argumento principal, espírito[36].

A visão da pseudotradução está invariavelmente ligada ao falso. Questão repleta de arestas, porém cuja abordagem é necessária.

São muitas as situações em que ela é tomada por mera mistificação no sentido pejorativo de fraude dolosa. Já foi dito anteriormente que na opção pela pseudotradução nada existe de inocente, pelo contrário, é uma escolha consciente, um ato de planejamento.

Pode ocorrer, sim, que ela seja usada não com as melhores intenções. Todavia, este trabalho observa a pseudotradução desde a perspectiva de seu encontro com a literatura, como parte de uma construção ficcional. Portanto, sua relação com o falso é de outra natureza.

Fala-se aqui de algo que imita outra coisa não simplesmente para passar por ela em busca de vantagens, mas a fim de produzir efeitos determinados, examinar reações, criar, inventar, inovar.

De acordo com a definição acima, algo que é *pseudo* tem apenas a aparência da coisa que imita, mas não sua essência. Contudo, nesta relação de imitação em particular, o imitador absorve a essência do imitado, uma vez que sem ela não poderia ser o que é. Ele não é o imitado, mas possui o mesmo espírito.

Santoyo, ao considerar a pseudotradução como uma moldura, fala de falsificação na medida em que o invólucro narrativo aponta para outro autor e outro idioma, enquanto o verdadeiro autor se disfarça de tradutor e a língua original de língua-alvo (2012, p. 357).

Susan Bassnett, por sua vez, aponta a pseudotradução – convenção estabelecida há muito tempo – como um recurso quintessencial na narração de histórias, que questiona deliberadamente a noção de verdade absoluta e de fonte inquestionável. Como já

---

[34] Dicionário Aulete Digital. Disponível em <http://www.aulete.com.br>.
[35] Dicionário Aulete Digital.
[36] Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, 2009.

mencionado, na relação entre a pseudotradução e o leitor, estabelece-se um tipo de acordo tácito, no qual este compactua com a ideia de tradução e se deixa manipular, conspirando com o autor na construção da ficção (1998, p. 28; 30).

É como acreditar no **Cavaleiro inexistente** de Ítalo Calvino (1993). Todos sabem (ou desconfiam, ou ouviram dizer) que ele não passa de uma armadura vazia, que não há ninguém lá dentro; mas ele anda, fala, pensa, sente, luta: vive. É impossível não acreditar nele, não lutar a seu lado, não se apaixonar por ele.

Quando a pseudotradução se une à literatura, a intenção não é aproveitar-se da credulidade do leitor. Constitui-se um jogo literário, de imaginação, que conta com a *cumplicidade* do leitor, o qual se deixa envolver para poder embarcar no mundo da ficção elaborado pelo autor. A ficção tradutória cumpre funções determinadas dentro da narrativa e os objetivos costumam ser prioritariamente literários (HAGEDORN, 2006, p. 49-52).

Pedindo licença para mesclar tradução e filosofia, trago aqui a afirmação de George Steiner:

> *To speak of 'language and truth' or of 'language and falsity' is, obviously enough, to speak of the relations between language and the world. It is to inquire into the conditions of meaning and of reference and into the conditions which make reference meaningful to the individual and the interlocutor.*[37]
>
> (1976, p. 205)

Nessa argumentação, ele expõe a capacidade do falso de criar alternativas para a realidade, um "se", uma possibilidade de que as coisas sejam (ou se apresentem) diferentes. Esses "se" são proposições fundamentais para a dinâmica do sentimento humano. Citando Ernest Bloch[38], diz que a essência do homem é sua capacidade de "sonhar além" (*forward dreaming*), pois a mente reconhece uma margem constante de incompletude, de potencialidades desafiadoras a serem realizadas, o que leva à constante renovação.

Steiner diz ainda que

---

[37] Falar de "linguagem e verdade" ou de "linguagem e falsidade" é, óbvio o suficiente, falar das relações entre linguagem e o mundo. É investigar as condições de significado e de referência e as condições que fazem a referência significativa para o indivíduo e o interlocutor. Tradução minha.

[38] Filósofo marxista alemão (1885-1977) que escreveu especialmente sobre utopia. Steiner não cita a fonte.

> *In the creative function of language, non-truth or less-than-truth is […] a primary device. The relevant framework is not one of morality but of survival. At every level, from brute camouflage to poetic vision, the linguistic capacity to conceal, misinform, leave ambiguous, hypothesize, invent is indispensable to the equilibrium of human consciousness and to the development of man in society.*[39]
>
> (1976, p. 229)

E lembra as palavras de J. L. Austin[40]:

> *'Both if and can', writes Austin in his well-known paper on 'Ifs and Cans" (1956), are 'protean words, perplexing both grammatically and philosophically'. They 'engender confusion'.*
> *But looked at from a different view, it may be felt that they 'engender life', that fundamental energies of adjustment between language and human need lie precisely in the logically recalcitrant zone. Hypotheticals, 'imaginaries', conditionals, the syntax of counter-factuality and contingency may well be the generative centres of human speech.*[41]
>
> (1976, p. 215)

A pseudotradução, então, projeta um "se" em relação à narrativa, preenchendo lacunas por meio de situações imaginárias. Como falsificação, trabalha no nível da linguagem criativa, permitindo ao factualmente falso tornar-se imaginariamente verdadeiro.

Numa breve entrevista concedida a mim por *e-mail*[42], quando questionado sobre o que pensa quando ouve falar em pseudotradução como simples fraude ou falsificação mal-intencionada, Santoyo afirma categoricamente que

---

[39] Na função criativa da linguagem, não-verdade ou menos-que-verdade é [...] um recurso básico. O âmbito relevante não é o da moralidade mas o da sobrevivência. Em todos os níveis, da camuflagem tosca à visão poética, a capacidade linguística de esconder, desinformar, nutrir ambiguidades, aventar hipóteses, inventar é indispensável para o equilíbrio da consciência humana e para o desenvolvimento do homem na sociedade. Tradução minha.

[40] John Langshaw Austin, (1911-1960), filósofo da linguagem britânico.

[41] "Tanto *se* quanto *pode*", escreve Austin em seu conhecido ensaio sobre '*Ifs and Cans*' (1956), "são palavras voláteis, que causam perplexidade tanto gramaticalmente quanto filosoficamente." Elas "geram confusão".
Mas, observadas desde um ponto de vista diferente, pode-se sentir que elas "geram vida", que energias fundamentais de adaptação entre a linguagem e a necessidade humana se encontram precisamente na zona logicamente recalcitrante. Hipotéticos, "imaginários", condicionais, a sintaxe da contrafação e a da contingência podem muito bem ser os centros geradores do discurso humano. Tradução minha.

[42] Ver entrevista completa no Anexo A.1.

> *quien tal dice no tiene ni la más remota idea de qué va la pseudotraducción. No solo eso: ni tiene idea de traducción ni tampoco la tiene de literatura. Solo desde la ignorancia se puede calificar la pseudotraducción literaria como 'malintencionada' o como 'fraude'*[43].

Umberto Eco fala de uma qualidade das teorias inventadas: a de parecerem narrativamente verossímeis, até mais que a realidade cotidiana ou histórica, "parecem explicar alguma coisa que, não fosse isso, seria mais difícil compreender" (2011, p. 286).

As traduções inventadas – ou invenções de tradução – são igualmente verossímeis e perfeitamente capazes de preencher espaços em branco numa cultura.

Desviando do lado prático, me aposso, então, das palavras de Eco sobre a literatura para aplicá-las à pseudotradução como linguagem criativa:

> Esqueçamos por um momento que alguns desses falsos contos produziram efeitos positivos, outros, horror e vergonha. Todos criaram alguma coisa, no bem como no mal. Nada é inexplicável em seu sucesso.
>
> (2011, p. 287)

1.3.5. O que a pseudotradução não é

A pseudotradução também gera questionamentos quanto a pontos de tangência ou intersecção com outros tipos de disfarce usados por autores e tradutores.

Um deles é se ela não seria um tipo de pseudonímia.

Segundo a acepção do dicionário, pseudônimo é um "nome adotado por autor ou responsável por uma obra (literária ou de qualquer outra natureza), que não usa o seu nome civil verdadeiro ou o seu nome consuetudinário, por modéstia ou conveniência ocasional ou permanente, com ou sem real encobrimento de sua pessoa"[44].

Creio que essa definição basta para desfazer esse tipo de confusão, pois, apesar de envolver um tipo de disfarce, a pseudotradução não implica necessariamente a adoção de

---

[43] Quem diz uma coisa dessas não tem a mais remota ideia do que seja pseudotradução. E não apenas isso: não tem ideia de tradução, tampouco de literatura. Somente por ignorância se pode qualificar a pseudotradução literária como "mal-intencionada" ou como "fraude". Tradução minha.

[44] Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, 2009.

um nome diferente do nome verdadeiro do autor. Em geral, os pseudotradutores assinam as obras com seus próprios nomes, porém assumindo o papel de tradutores no lugar do de autores. A dissimulação não está no nome, mas na "profissão".

Num interessante estudo em que "biografa" vários pseudônimos conhecidos (2011), tais como George Sand, George Eliot, Lewis Carrol, Mark Twain, George Orwell, Isak Dinesen, George Simenon, entre outros, a crítica norte-americana Carmela Ciuraru diz que nomes são carregados de significados, cheios de dificuldades e possibilidades. Desse modo, a mudança de nome, como a mudança de cenário, oferece uma oportunidade de recomeçar, uma possibilidade de explorar outras vozes sendo a mesma pessoa, "um espaço no qual os obstáculos são derrubados e as reservas pessoais são dissipadas" (p. xiv)[45].

Há aqui um ponto de tangência. Assim como na pseudotradução, a pseudonímia pode proporcionar ao autor a distância necessária para "mentir" e (uma das motivações da pseudotradução) oferece um risco menor ao autor com nome conhecido, que, caso a incursão por um caminho diferente daquele pelo qual é reconhecido venha a falhar, pode retomar sua trilha sem sofrer os efeitos negativos desse desvio.

Antônio Cândido, citando Wolfgang Kayser, identifica três tipos de pseudônimo: o uso de um nome inteiramente diverso no lugar do próprio; o anagrama, que é o uso de um novo nome resultante de outra combinação das letras contidas no nome; e o criptônimo, que é o uso das letras iniciais do nome na formação de um nome novo (2005, p. 84).

Ele lista como motivações para o uso do pseudônimo o hábito literário ou jornalístico, motivos publicitários (geralmente para ajustar o nome ao conteúdo da obra), motivos sociais (quando o escritor se julga incompatibilizado com a publicidade literária por sua posição, responsabilidades, sexo, natureza da obra), moda literária, receio de entrar na vida literária ou excessiva suscetibilidade à crítica. Lembra, ainda, que alguns pseudônimos "expulsaram" o nome verdadeiro do autor para segundo plano, como nos casos de Voltaire, Molière, Stendhal e Novalis.

Ao lado dos pseudônimos, Cândido coloca o "nome literário", que é uma redução do nome próprio por conveniências de eufonia ou simplificação, citando autores como Machado de Assis, Mário de Andrade e Monteiro Lobato (p. 84-88).

---

[45] Citando o jornalista e escritor francês François Nourissier, num artigo intitulado "Faut-il écrire masqué?". Sem referência bibliográfica.

Outro procedimento a ser notado é o da heteronímia, definida por Cândido como um nome completo com o qual o autor assina uma obra diferente daquela que assina com seu próprio nome, dando a impressão de que foi escrita por outro. Talvez o caso mais notório de heteronímia seja o de Fernando Pessoa, que criou vários autores com obras distintas. É dele a definição citada por Carmela Ciuraru no capítulo dedicado ao autor em seu livro sobre os pseudônimos[46]:

> *A pseudonymic work is, except for the name with which it is signed, the work of an author writing as himself; a heteronymic work is by an author writing outside his own personality: it is the work of a complete individuality made up by him, just as the utterances of some character in a drama of his would be.*[47]
>
> (2011, p. 124)[48]

Também digna de nota é uma situação verificada na literatura galega, a qual María Villar chama de "tradução autoral" (2009). Villar analisa a obra do escritor galego Álvaro Cunqueiro, que, na contramão da pseudotradução, ao invés de fingir traduzir obras de literatura estrangeira para a língua galega, inventa autores estrangeiros escrevendo em galego, simulando um interesse estrangeiro pela literatura local e, desse modo, postulando uma expansão ficcional da relação da literatura galega com outras tradições culturais.

Num trabalho que Villar denomina figurativamente de "alofonia fantástica", Álvaro Cunqueiro publicou, entre 1964 e 1971, no suplemento de Letras do jornal **Faro de Vigo**, da Galícia, doze poemas em galego a partir da criação de pseudônimos de diversas nacionalidades.

Enquanto a pseudotradução traz uma suposta cultura-fonte para dentro da cultura-alvo por meio da imitação da tradução, a tradução autoral de Cunqueiro traz supostos autores estrangeiros escrevendo diretamente na língua-alvo, numa projeção exterior da literatura galega. Ao invés de um suposto tradutor local olhando para uma cultura estrangeira, tem-se um suposto autor estrangeiro olhando para a cultura local.

---

[46] Op. cit.

[47] A obra escrita sob um pseudônimo é, exceto pelo nome que assina, a obra de um autor escrevendo como ele mesmo; uma obra escrita sob um heterônimo é a de um autor escrevendo de fora de sua própria personalidade: é a obra de uma individualidade completa inventada por ele, exatamente como as falas de algum personagem em um drama de sua possível existência. Tradução minha.

[48] A autora não identifica a fonte desse trecho específico em suas referências bibliográficas do capítulo sobre Pessoa.

Outra conjuntura curiosa é o que Patricia Godbout chama de *traductionyme* – que traduzo aqui por “tradutonímia” por extensão de pseudonímia e heteronímia – termo usado por Jean Delisle para definir o pseudônimo utilizado por um tradutor.

Godbout cita dois casos de tradutonímia no Canadá (2004, p. 101-102). O primeiro é o de Pierre Daviault (1899-1964), tradutor, lexicógrafo e escritor que ministrou o primeiro curso de tradução no Canadá, na Universidade de Ottawa, em 1936, e foi chefe do Escritório de Traduções da Secretaria de Estado na década de 1950. Em 1944, sob o pseudônimo Jérôme Cugnet, Daviault traduziu várias obras do inglês. Como escritor, ele também lançou mão de um pseudônimo, assinando como Pierre Hartex.

O segundo é o de Gérard Dagenais (1913-1981), jornalista e tradutor em Ottawa, diretor literário da revista **La revue moderne** em Montreal, editor e autor de um dicionário de dificuldades da língua francesa no Canadá, o qual, durante a Segunda Guerra Mundial e nos anos pós-guerra, traduziu autores norte-americanos sob o pseudônimo de Albert Pascal.

Nos dois casos, eram traduções genuínas.

Godbout argumenta que essa prática respondia tanto à necessidade de conferir uma certa invisibilidade aos tradutores quanto à de separar o trabalho de escritor do de tradutor. Além disso, no período de guerra, ela ajudou a manter um certo ritmo nas traduções de obras norte-americanas no Canadá, que eram feitas na França e tiveram sua circulação prejudicada pelo conflito.

Pseudonímia, nome literário, heteronímia, tradução autoral, tradutonímia. Embora, de algum modo, se aproximem, esbarrem ou, até mesmo, se cruzem com a pseudotradução quando se traz à baila a questão do disfarce, nenhum desses procedimentos pode ser considerado “a mesma coisa”.

Diante disso, concluo que, em sua relação com a literatura, a pseudotradução não é pseudonímia, não é nome literário, não é heteronímia, não é tradução autoral, não é tradutonímia. Ela é um *procedimento de escritura*, um disfarce que faz parte da ficção, envolvendo-a ou misturando-se a ela, modificando não a apresentação do autor, mas a abordagem e a perspectiva da narrativa.

Em qualquer das situações acima, o texto é daquele que assina, seja com qual nome for. Na pseudotradução, o texto é sempre de outro. Há, portanto, uma relação de alteridade que não existe nas outras opções.

Apesar de ser um ato de planejamento do autor, a pseudotradução não é inerente à identidade da pessoa, porém à essência *do texto*.

Pseudotraduções em perspectiva

Estando a pseudotradução devidamente apresentada com suas diversas e interessantes facetas, é tempo de embarcar nas naves que nos transportam nessa viagem de observação do namoro entre pseudotradução e literatura através dos séculos.

Que naves são essas?

Na argumentação acima, deixei de mencionar pseudotraduções importantes, que são sempre lembradas em grande parte dos textos sobre o assunto.

Isso foi proposital. São exatamente essas obras as naves em que viajo pelos círculos seculares da pseudotradução. Escolhi não mencioná-las durante a argumentação teórica para não antecipar a sensação da viagem.

Nesses círculos, nos conduzem (a mim e a meus leitores) Geoffrey of Monmouth, Miguel de Cervantes, Horace Walpole, Umberto Eco e Jorge Luis Borges.

A obra de cada um desses autores mostra como a pseudotradução, usada como recurso narrativo, de maneiras diferentes em tempos diferentes, exerceu um poder criador e transformador na literatura.

Seus efeitos, muitas vezes, extrapolaram as páginas que encerram as narrativas, mas mesmo quando lá ficaram circunscritos, geraram algo novo.

São elas: **The History of the Kings of Britain**, **Don Quijote de la Mancha**, **O Castelo de Otranto**, **O nome da rosa** e “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

Da Idade Média ao século XX, este trabalho convida para a viagem pseudotradutória que se estende pelos próximos capítulos.

Capítulo 2

Idade Média:

História e lenda

The History of the Kings of Britain

Figura 2: The History of the Kings of Britain – miniatura representando Artur
Fonte: Planando – Webzine di musica e letteratura
Disponível em: <http://planando.altervista.org/letteratura/rio/servizio/pics/artu.jpg>

Capítulo 2

Idade Média: História e lenda

Geoffrey of Monmouth: The History of the Kings of Britain

2.1. Tradução e literatura na Idade Média

A primeira escala de nossa viagem é a Idade Média Central[49]; especificamente, o século XII.

Para falar de pseudotradução nesse período é preciso, primeiramente, destacar alguns aspectos da época que influenciam a concepção e a prática da tradução. E para falar em pseudotradução na obra visitada neste capítulo, é preciso, igualmente, destacar alguns aspectos da literatura que se fazia.

Segundo o historiador francês Jacques Le Goff, os códigos e valores da Idade Média são bem mais estranhos a nós do que imaginamos (2006, p. 12). Costumamos pensar na Idade Média como a Idade das Trevas, um tempo de escuridão intelectual, um pré-conceito que começou a ser lavrado ainda dentro do próprio período, quando se anunciava o que conhecemos como Renascimento[50].

No entanto, Le Goff argumenta que, ao contrário dessa ideia pré-estabelecida que povoa nosso imaginário, a Idade Média foi dinâmica e fortemente criadora. O que turva nossa visão é que ela não o declara. Segundo o autor, na Idade Média

> Dizer que um autor é *novo* significa condená-lo: ou acusá-lo de heresia malfazeja. Os criadores, numerosos na Idade Média, recusam essa suspeita. Afirmam que são imitadores de autoridades veneráveis. Retomam, dizem eles, ideias antigas, limpam-lhes a poeira e as fazem *renascer*.
> [...]
> Novo, *novus*, é coisa apocalíptica, só alguns audaciosos, alguns provocadores, recorriam à novidade entendida de maneira positiva.
> (p. 67-68)

[49] Cf. nota 12, p. 25.
[50] Isso será detalhado no próximo capítulo.

Antes do Renascimento reconhecido pela história, ele localiza vários renascimentos durante a Idade Média, um deles nos séculos XII e XIII (período que interessa particularmente a esta pesquisa), muito mais importante e profundo do que o Renascimento Carolíngio porque implica também o conhecimento filosófico e teológico, com o retorno à Antiguidade latina, "sendo o século XIII o das traduções das obras latinas" (p. 72).

Um obstáculo a uma visão mais clara da época é a dificuldade de acesso a documentos contemporâneos, o que leva o historiador à necessidade de "criar" o documento, ou seja, atribuir-lhe o *status* de fonte a partir de suas pesquisas.

Também o estudo da tradução na Idade Média tem que lidar com essa dificuldade. O material "teórico" é escasso, resumindo-se a algumas referências a objetivos e métodos em alguns prólogos e epílogos. Segundo Karen Pratt (1991, p. 1) as teorias medievais de tradução eram baseadas em comentários e traduções dos comentadores dos textos sagrados, como Jerônimo, Agostinho e Boécio, e nos retóricos clássicos, Horácio, Cícero e Quintiliano, fontes da arte poética medieval, incluindo a arte da reescrita.

Levando em consideração o fato de que as evidências históricas são parciais e fragmentárias, Ruth Evans (1994, p. 26) diz que é impossível recuperar completamente a relação entre os receptores originais e a mensagem na Idade Média. Por isso, citando J. Beer (p. 25), ela afirma que conceitos modernos, tais como o de equivalência dinâmica (*audience response equivalent*) e os de adaptação, paráfrase e imitação, não são apropriados para julgar a tradução realizada nessa época, pois, devido à especificidade histórica da Idade Média, eles se tornam anacrônicos.

Enquanto o crítico moderno procura exatidão, ou falta de exatidão e estilo, o leitor medieval assume a fidelidade ao original e exige apenas que o texto faça sentido e seja uma leitura atrativa e interessante (BROOK, 1991, p. 102).

Indo adiante e questionando quais seriam os termos adequados para descrever a situação histórica da tradução na Idade Média, Evans pondera que ela é um ato de transformação cultural de enorme importância em todos os seus elementos constituintes: nacionalidade, raça, etnia, classe, gênero, sexualidade. As transferências entre o latim e o vernáculo, e vice-versa, promoveram uma transformação da cultura clerical, e a transferência entre vernáculos, tanto entre línguas de mesmo prestígio quanto entre línguas de *status* diferentes, promoveram uma transformação do produto cultural.

A história teórica da tradução na Idade Média não pode ser considerada isoladamente; devem-se levar em conta as teorias recebidas de Cícero, Horácio e

Quintiliano, elaboradas dentro do contexto acadêmico romano. As escolhas que governam a tradução na época emergem como resultado da força discursiva de um modelo disciplinar. O processo vai além da polarização literal/livre, envolvendo questões de retórica, hermenêutica e a tradição do comentário.

Além disso, como lembra Mary-Jo Arn (1994, p 125), as intenções dos tradutores podiam ser diferentes das dos autores e eles eram levados, por razões próprias ou por causa do público, a aumentar, diminuir, esclarecer ou alterar os textos que traduziam.

Portanto, a visão da tradução na Idade Média não pode ser limitada pelos padrões teóricos contemporâneos.

Num extenso e aprofundado estudo (1995), Rita Copeland reflete que a tradução medieval é parte de uma história mais abrangente de teoria crítica e prática interpretativa. Ela teve papel crucial na formação da cultura vernácula uma vez que, como forma de apropriação cultural, explorou os modelos de invenção textual oferecidos pela teoria da retórica e a prática exegética.

Para Copeland, a historiografia moderna da tradução tem tratado a tradução medieval como prática suscetível a regulamentações teóricas sem levar em conta os discursos históricos que articulavam seus termos. Ela observa que, nesse período, a tradução se define na sobreposição da retórica (*inventio*) e da hermenêutica/gramática (*elocutio*).

Os comentários medievais não se limitavam a “seguir seus textos-mestres”, eles também os reescreviam e até superavam, utilizando mecanismos para desalojar o texto de autoridade. Seguindo esse modelo, a tradução medieval (dos autores clássicos) emerge da intersecção de retórica e hermenêutica e carrega as principais características da prática acadêmica da qual surge; assim, ela assume a função de comentário e replica o movimento da exegese acadêmica. Como comentário, ela se apresenta a serviço de uma fonte de autoridade ao mesmo tempo que desapropria a força originária dos modelos; a fonte a ser apropriada não é simplesmente o texto de um autor, mas toda a crítica acadêmica que medeia esse texto.

Na teoria romana, que está na origem de todo o processo medieval, a tradução está intimamente ligada à teoria e prática da imitação literária. Copeland explica que os romanos imitam os modelos gregos com a intenção de enriquecer sua própria cultura. A imitação é uma forma de reprocessar os predecessores e significa o crescimento de uma geração para outra, uma revitalização cultural, na qual as diferenças entre modelo e cópia são produtos da força inventiva.

Horácio, em **Ars Poetica**, propõe uma teoria de imitação retórica na qual a força da invenção intervém entre o modelo e a cópia. O objetivo da tradução se torna, então, reinventar a fonte.

A fusão da exegese – que trata o texto não como um princípio universal, mas como uma ação situada em circunstâncias históricas particulares – com a retórica vai fornecer, nas culturas literárias vernáculas da Idade Média, a moldura primária para a tradução como prática hermenêutica.

A tradução nos contextos medievais posteriores é uma reformulação das ideias romanas em linhas semelhantes.

Jerônimo, por exemplo, cita Cícero (**De optimo genere oratorum**), que fala sobre o processo de ressignificação, no qual alcançar a equivalência é também impor a diferença pela transposição para outro sistema. Jerônimo, inclusive, no que diz respeito a textos seculares, considera o literalismo desastrado e um obstáculo para o significado.

Copeland diz que, através de Jerônimo, a Idade Média herda a fórmula *non verbum pro verbo* [de Cícero] mais como modelo de fidelidade textual que de diferença; como uma teoria de conservação direta do significado do texto sem o impedimento da multiplicidade linguística, e cita considerações de Cícero e Horácio:

> I did not translate them as an interpreter, but as an orator, keeping the same ideas and the forms, or as one might say, the "figures of thought", but in language which conforms to our usage. And in so doing, I did not hold it necessary to render word for word, but I preserved the general style and force of the language. For I did not think I ought to count them out to the reader like coins, but to pay them by weight, as it were.
>
> (Cícero)[51]

> It is difficult, when following another's path, not to overstep somewhere.
>
> (Horácio)[52]

---

[51] Eu não os traduzi como um intérprete, mas como um orador, conservando as mesmas ideias e formas, ou como se diria, as "figuras de pensamento", porém numa linguagem adaptada a nosso uso. E ao fazê-lo, não achei necessário traduzir palavra por palavra, mas preservei o estilo geral e a força da linguagem. Porque não pensei que devia contá-las uma a uma para os leitores como moedas, mas pagá-las por peso, pelo total. **De optimo genere oratorum**. (Apud COPELAND, p. 49). Tradução minha.
Obs.: Aqui, a noção de intérprete se refere ao *fidus interpres*, aquele que respeita a autoridade primária do texto, preservando até os pontos obscuros, o que era seguido na tradução de textos sagrados (COPELAND, p. 91).

[52] É difícil, quando se segue a trilha de outro, não ultrapassá-lo em algum ponto. Prefácio à tradução da **Crônica**, de Eusébio. (Apud COPELAND, p. 49). Tradução minha.

O conceito medieval de tradução não é homogêneo; ele desenvolve uma norma cuja motivação hermenêutica está direcionada para a apropriação textual e os poderes de formatação e persuasão do discurso.

No início do século VIII, com Beda, o comentário e a análise tornam-se centrais, promovendo uma recuperação histórica e uma interpretação retórica do texto. É o *enarratio*, que representa um comprometimento dinâmico e "re-criativo" com a linguagem da tradição e um comprometimento dialético com o texto através da crítica, da reformulação e da ressignificação. O *enarratio* substitui a retórica no discurso secular, com um caráter produtivo, remodelando o texto de acordo com as condições de compreensão.

A tradução medieval surge a partir de uma tradição de *enarratio retórica*, na qual a exposição assume o papel de aplicação hermenêutica e apropriação textual. Permite-se inventar argumentos sobre o texto apropriados às novas condições de interpretação ou recepção. O argumento do comentário desaloja o do texto e, apesar de haver uma agenda cultural de recuperação, o motivo transformado se manifesta como apropriação textual.

O *enarratio* assume um poder retórico de produção de discurso; não é mera repetição e reprodução, e pode reconstruir o texto em vários níveis, do estilo à estrutura, à orientação conceitual.

Em algumas de suas formas mais importantes, desde o início de sua história até seu desenvolvimento posterior, a tradução vernácula mantém forte afinidade com a prática exegética estabelecida. O tradutor se torna um *expositor*, agindo sobre o texto para esclarecer os pontos obscuros por meio da exegese, a qual se torna um discurso por si.

A tradução se define em todos os níveis pelas estruturas estabelecidas da atividade hermenêutica. O tradutor chama a atenção para sua dependência em relação ao texto original; não obstante, mesmo ele afirmando estar a serviço desse original, existe o objetivo de confrontá-lo e suplantá-lo.

Ao lado do *enarratio*, aparece o *inventio*, que pouco tem a ver com originalidade ou criação *ex nihilo* e que frequentemente pode assumir a existência de um legado textual, uma tradição herdada de uma autoridade escrita.

O que importa para a tradução medieval não é a polaridade entre literal e livre, mas o fato de o texto permitir ou não a dominação de seu caráter exegético ou retórico.

É importante lembrar que essas considerações de Copeland são baseadas em estudos posteriores. Como já comentado no primeiro capítulo[53], na Idade Média, as observações sobre tradução eram baseadas na prática tradutória, não havendo elaboração de teorias a respeito.

A preocupação maior era com a recuperação do conhecimento, fundamental para a evolução do pensamento ocidental.

Lillian DePaula comenta que a percepção da tradução como transição entre línguas ainda não estava formada (2011, p. 46). A tradução de textos seculares envolvia um processo de recriação, no qual as fontes eram transmitidas e traídas ao mesmo tempo, mesmo que o tradutor afirmasse o contrário. Num mesmo texto, ocorria um entrelaçamento de fontes por meio de uma combinação de diferentes modos de produção: cópia, compilação, tradução, e ele era encaixado numa tradição, o que lhe garantia respeitabilidade.

Segundo Catherine Batt (1987, p. 143), por meio de suas intervenções, o tradutor inscrito no texto complementa o autor e encoraja o leitor a reconhecer a obra como uma "recontagem". A ideia de intermediários humanos oferece uma garantia de autoridade e a criação de uma linha de descendência, uma genealogia, que leva à valorização da narrativa pela tradição da fonte antiga (p. 146).

A tradução era um processo de criação que trazia os textos do passado para a contemporaneidade; era, como diz DePaula, "o ontem acrescido ao hoje" (p. 29), marcado por uma forte preocupação em fazer reviver "trechos e cantos de uma biblioteca do passado" (p. 47).

No caso da pseudotradução o original "está na biblioteca invisível, nas bibliotecas visíveis nunca existiu senão em tradução" (p. 99).

Quanto à literatura, inicia-se nesse período a formação do que hoje chamamos "romance" por meio da escritura de textos de ficção em vernáculo, com conteúdo leigo e/ou profano, que difundem principalmente a ideologia cortesã, "cavaleirosa". Aliás, Jacques Le Goff conta que a palavra *literatura* aparece no século XII (2006, p. 72-73).

Há basicamente duas concepções de narrativa: o romance, em verso, e a historiografia, em prosa, ambas contando histórias do passado. Como gênero, o romance era voltado ao público feminino, enquanto a história, geralmente escrita por autores

[53] Cf. p. 31.

clérigos, era direcionada para a educação de jovens nobres do sexo masculino (BAREFIELD, 2003, p. 1-2).

A prosa historiográfica era popular e fornecia material para os romances. Ela se apresentava na forma de anais ou crônicas. Os primeiros eram simples relatos cronológicos, enquanto as segundas eram textos mais complexos, que traziam um volume maior de informações e também interpretações, mas ainda mantendo a estrutura cronológica.

É importante notar que a história não era baseada numa verificação da verdade dos fatos, mas na autoridade de escritos anteriores; não era *a* verdade, mas o que era considerado verdade. Os espaços em branco sem conectivos podiam, eventualmente, ser preenchidos pelos leitores com base em suas referências externas. O público produzia o passado e também produzia a si mesmo como sujeito histórico.

A produção de genealogias tornava-se mais complexa conforme envolvia questões de herança, pois a busca da hierarquia nos direitos a hereditariedade e sucessão levava ao esforço por traçar uma linha histórica de descendências.

Os textos criam fundadores lendários e origens divinas como meio de garantir a continuidade das linhagens reais, engendrando uma mitologização da narrativa e uma forma simbólica do passado.

Assiste-se ao nascimento da novela cortesã, desenvolvida a partir das canções de gesta, no qual se misturam os temas da glória pessoal, do heroísmo rude e guerreiro, do maravilhoso, das aventuras fantásticas, do amor e da galanteria amorosa (SPINA, 1997, p. 23).

Massaud Moisés (2006, p. 106) explica que nas canções de gesta a narrativa crescia toda vez que o trovador a repetia, levando a extensão dos poemas a atingir limites extremos, o que gerou a necessidade de registrá-los por escrito. Com o tempo, as canções passaram a ser lidas com acompanhamento musical. Esse alargamento dos textos, por sua vez, levou ao registro em prosa, o qual se transformou na novela.

A pseudotradução visitada neste capítulo é parte integrante desse período literário e espelha a prática tradutória da época, incluindo em sua narrativa a imitação, o comentário e a apropriação de textos alheios para constituir uma obra que, ao mesmo tempo em que se encaixa numa tradição consolidada, é o ponto de partida para a criação de outra que se tornaria uma lenda.

2.2. Nasce uma nação. Nasce um mito.

> Poderia o discurso histórico configurar-se como discurso literário e, por fim, discurso mítico?
>
> (DO PRADO, 2011, p. 264)

2.2.1. A obra

Geoffrey of Monmouth (c. 1100 – c. 1155) nasceu e cresceu na região de Gales, provavelmente não muito distante da cidade de Monmouth. Embora faça parte de seu nome, não há evidências de que esse tenha sido efetivamente o local de seu nascimento. Teve educação eclesiástica, o que lhe permitiu também o acesso a uma educação literária. Foi ordenado pela Igreja e, de acordo com registros encontrados, acredita-se que tenha vivido um longo período em Oxford[54].

Nos doze livros da **Historia Regum Britanniae** (**The History of the Kings of Britain**), Monmouth reconstitui a história dos britânicos[55] a partir do troiano Brutus, neto de Ascânio, que era filho de Eneias, o qual escapara da Grécia por ocasião da queda de Troia. Após resgatar os troianos escravizados desde a derrota, Brutus parte com eles rumo ao norte, chegando à ilha de Albion (antigo nome da atual Grã-Bretanha), iniciando uma nova linhagem e tornando-se seu progenitor eponímico. Desse modo, é criada uma origem mitológica para o povo britânico.

Ao todo, a narrativa cobre um período de quase mil e quinhentos anos, desde a queda de Troia e a fuga de Eneias (c. 1240 a.C.) até a morte do rei britânico Cadwallader, quando a ilha estava sob o domínio dos saxões (689 d.C.). Para relatar os eventos, Monmouth segue o formato das crônicas das gerações anteriores, contando uma história

---

[54] Esses registros são mencionados por Lewis Thorpe na introdução à edição em inglês utilizada neste trabalho (MONMOUTH, 1966, p. 11-14).

[55] No texto em inglês, faz-se distinção entre *Britons/British* e *Armorican Britons* e entre *Britain* e *Brittany* (ou *Armorica*). Em termos gerais, *Britain* denomina o território insular que hoje compõe a Grã-Bretanha e *Brittany*, a região peninsular do território continental, atual Bretanha, que fazia parte da *Armorica* (região da Gália que incluía também o território entre os rios Sena e Loire), hoje parte do território francês. Para clareza do referente e a fim de estabelecer uma aproximação com o contexto do período dos eventos narrados, uso os termos “Bretanha” para designar a região insular (*Britain*) e “Bretanha Armórica” para designar a região continental (*Brittany*), e “britânico” e “bretão”, respectivamente, com referência aos povos que habitavam cada região (*Britons/British* e *Armorican Britons*). A língua denominada *British Language* é traduzida como “língua bretã”, uma vez que designa uma língua do ramo céltico comum às duas regiões.

desde sua origem em ordem cronológica, concentrada nos movimentos dos reis e exércitos, no progresso eclesiástico e na ascensão e queda de famílias governantes, com ênfase na relação entre a história da raça e a história bíblica, eclesiástica e romana imperial (JONES, 2001, p. 269).

Conforme a fórmula literária vigente, afirma precisão histórica, como faziam os cronistas medievais, e segue o padrão convencional de utilização de epístolas, cartas régias e discursos, alinhando seu texto com as narrativas históricas populares de Eusébio, Jerônimo e Beda (JONES, 2001, p. 270).

Qual é, então, o diferencial de sua obra?

Na contramão dos outros cronistas, que se orgulhavam de sua precisão histórica e que baseavam seus relatos quase exclusivamente em registros do estado e da igreja e em anotações de calendários locais e utilizavam poucas lendas orais, Monmouth registra muitas lendas orais existentes entre os britânicos galeses, trazendo para a história personagens puramente imaginários ou de existência não comprovada.

As figuras principais da narrativa são Brutus, troiano que nunca existiu, Belinus, que saqueou Roma, fato que não aconteceu, e Artur, que, de guerreiro histórico em Nennius, em Monmouth fica mais próximo do herói do ciclo arturiano posterior.

Artur é, na verdade, a grande atração da narrativa. Não há precursores para a extensão dos registros sobre sua figura – cinco dos doze livros da **Historia**[56]. A aura mágica de sua concepção e morte e sua elevação ao mesmo *status* de grande conquistador de Alexandre, Júlio César e Carlos Magno o fazem habitar o limiar da história e da lenda.

Outra figura importante – e personagem fundamental na história de Artur – é Merlin. As **Profecias de Merlin**, escritas em 1135, são inseridas na **Historia** como uma narrativa à parte, promovendo uma quebra na sequência do relato num ponto crucial, em que a Bretanha está na iminência de ascender a seu período de maior grandeza. No entanto, essa "interrupção" é apenas aparente, pois as **Profecias** estão intimamente ligadas ao desenvolvimento dos fatos na retomada da narrativa, uma vez que preparam o aparecimento de Artur.

Assim como Artur, Merlin também possui uma aura mágica em torno de sua origem; adicione-se a isso o poder de estar em contato com o desconhecido, o inexplicável, o velado ao conhecimento do homem comum. Merlin possui o dom da magia, que é permanente, controlável e submetido a sua vontade, e também o dom da

[56] Na versão em inglês utilizada neste trabalho, os doze livros estão reorganizados em oito partes.

profecia, que se manifesta somente em tempos de grande necessidade e não está sob seu controle. Sua magia é capaz de manipular e alterar os fatos, enquanto suas profecias são visões simbólicas de um futuro pré-determinado no qual não pode interferir. Ao colocar Merlin como uma figura com controle sobre a história e ao mesmo tempo controlada por ela, Monmouth o apresenta como um indivíduo histórico possível (HANNING, 1966, p. 42). Deve-se lembrar que os dons da magia e da profecia faziam parte da crença cotidiana do período medieval.

A introdução dessas duas figuras numa obra de inspiração e referências historiográficas promoveu uma mudança na percepção das lendas arturianas, antes consideradas apenas como uma herança de povos bárbaros e, consequentemente, não sofisticadas o suficiente para o padrão das elites culturais, ditado pelos franceses. Na época em que Monmouth escreveu sua obra, a Bretanha estava sob o domínio normando desde a expulsão dos saxões por Guilherme, o Conquistador, Duque da Normandia, em 1066.

Segundo Jean Bodel, poeta francês do século XII, a obra de Monmouth instituiu a "Matéria da Bretanha" e seus personagens se tornaram mais reais no imaginário inglês do que muitos personagens históricos (Apud JONES, 2001, p. 270). Reconhecidamente, ela inspirou uma nova categoria literária, o romance histórico[57], que se desenvolveria principalmente na França e se espalharia por toda a Europa ocidental, e influenciou prosadores e poetas, tais como Chrétiens de Troyes, Robert de Boron, Marie de France, Wace, Layamon, Wolfram von Eschenbach, entre outros.

Foi a base de muitas histórias e crônicas e aceita popularmente como História, exceto pelos historiadores seus contemporâneos, mantendo esse *status* por cerca de seiscentos anos. Até o século XVI, adentrando o XVII, foi expandida, citada em extratos, rimada, combinada ou glosada.

Além da inserção desses personagens de lenda no ambiente das figuras históricas, Monmouth também introduziu uma nova forma de narrar a história.

Embora tenha, em sua base, seguido a fórmula da narrativa historiográfica, desviou-se dela ao adicionar ao simples relato uma construção imaginativa dos eventos a partir dos pensamentos, sentimentos e paixões dos personagens, tanto históricos quanto lendários. Monmouth não se limita a contar os fatos cronologicamente, ele é um narrador onisciente capaz de descrever as razões pessoais que levam seus personagens a tomar

[57] Aqui, romance histórico refere-se às novelas de cavalaria.

decisões (dever familiar, ajuste de contas, honra, ódio, vingança, amores, desamores, luxúria, inveja, tristeza, gratidão, culpa, crenças e sinais religiosos, desejo de poder ou de conquista).

Ao mesclar dados históricos comprovados com pensamentos e sentimentos notadamente ficcionais porque impossíveis de serem registrados, ele engendra uma história romantizada na qual "a matéria é distorcida, mas a essência é verdadeira" (THORPE, in: MONMOUTH, 1966, p. 18), alocando sua obra numa zona de intersecção de história e ficção e lançando as bases para o que viria a ser a novela de cavalaria. Numa época em que as canções de gesta ainda dominam o espaço público da ficção, ele claramente escreve para ser lido, não declamado.

No entanto, Monmouth não usa a história como simples disfarce para um romance. Seguindo os padrões da literatura historiográfica medieval, ele oferece uma interpretação secular da história britânica sendo, segundo Hanning (1966), a primeira obra a oferecer uma visão do passado totalmente livre dos pressupostos cristãos, separando a história nacional da história da salvação.

Nesse período, os historiadores anglo-normandos já inseriam modificações na tradição historiográfica, aproximando a condição humana, o passado nacional e a providência divina de novas maneiras. Monmouth os parodia, inserindo lendas e usando sua imaginação para preencher espaços vazios do passado, integrando à narrativa incidentes de acordo com sua consciência artística. A moldura cristã permanece, mas são inseridas as noções de causalidade, sorte e destino. Ele seculariza o legado, mas não o ignora.

Desse modo, a **Historia** é documento de uma mudança importante na imaginação histórica medieval.

Karen Jankulak, que escreve sobre Monmouth como um escritor dentro do contexto galês (2010), afirma que ele foi além da tradição galesa ao dar à Bretanha uma história pré-romana significativa, o que não existia anteriormente. A versão da **Historia** em galês teve grande influência no material histórico em língua galesa; inclusive, a princípio, considerou-se que essa versão poderia ser o original em língua bretã a partir do qual o autor afirma ter feito sua tradução; no entanto, essa teoria não se sustentou, pois as versões mais antigas datam do início do século XIII, havendo outras dos séculos XIV e XV.

Aceitar a obra como documento histórico também foi uma atitude estratégica. Ambas Laura Barefield (2003, p. 10) e Karen Jankulak (2010, p. 76) chamam a atenção

para o fato de que ela serviu às necessidades políticas dos Plantagenetas para legitimação do direito de sucessão de Henrique II ao trono britânico pela "criação" de linhas de descendência com predecessores lendários, no caso, Artur. De origem normanda, a dinastia dos Plantagenetas afirmava sua descendência de Artur a fim de estabelecer laços de sangue com os autóctones britânicos e justificar seu direito ao trono.

Contudo, se Artur era o caminho para o direito ao trono, a questão de seu desaparecimento – não *morte* – era um entrave. Segundo lembra Hilário Franco Júnior (2010, p. 50), o retorno de reis históricos ou míticos, que teriam desaparecido sem morrer, é parte do imaginário popular: o povo aguarda o retorno do grande líder que virá resgatá-lo no momento de necessidade, expulsará os usurpadores estrangeiros e reassumirá seu lugar, libertando e conduzindo sua gente. Essa crença pode ser usada tanto para legitimar sucessores quanto para contestar governantes.

Portanto, além de estabelecer vínculos consanguíneos com Artur, era necessário, igualmente, decretar sua morte. Por isso, Henrique II ordenou a busca do túmulo de Artur e, em 1191, já no reinado de Ricardo I, foi divulgado o encontro dos túmulos de Artur e Guinevere na Abadia de Glastonbury.

De acordo com a lenda, depois de ferido na batalha do Monte Badon, Artur é levado ainda vivo para a Ilha de Avalon para ser curado e desaparece. Antes de 1191, Glastonbury já era apontada como possível localização da lendária Avalon.

Decretada a morte de Artur pelo encontro de seu túmulo, jogou-se uma pá de cal sobre a possibilidade de seu retorno. Assim, não havendo mais a esperança da volta do grande rei, os Plantagenetas, seus descendentes, firmaram-se no trono britânico. Até o reinado de Eduardo I (séculos XIII/XIV), a dinastia afirmou sua descendência de Artur e chegou a retroceder até Brutus para legitimar seu domínio sobre Gales e a Escócia.

Como bem se vê, aceitar a obra de Monmouth como História, apesar das muitas dúvidas e das contestações de "seus pares historiadores", também fazia parte de uma agenda política.

Não obstante, especula-se que o objetivo de Monmouth tenha mesmo sido puramente literário, tendo percebido o potencial da figura de Artur (antes dele uma lenda amorfa), usado a história britânica como embalagem para sua sistematização e contado, ainda, com a credulidade da época. Como afirma Juliana Sylvestre da Silva (2004, p. 15), "o relato não esconde sua subjetividade e o objeto narrado não é necessariamente um acontecimento histórico, mas sim uma ficção que pode conter verdades"; é a "distinção entre o verdadeiro e o possível".

Para criar a sensação de historicidade capaz de garantir a verossimilhança que permitiu à narrativa alcançar o *status* de possibilidade histórica, Monmouth utilizou vários recursos, tais como referências cruzadas com eventos contemporâneos em outras partes do mundo, alusões ao Velho Testamento e à história de Roma, referências a outros historiadores e a textos clássicos, explicações de topônimos, evidências arqueológicas que se aproximam dos fatos narrados e até mesmo a discussão, o questionamento e a rejeição de alguns pontos para mostrar uma linha de raciocínio de um senso histórico.

As principais fontes de Monmouth foram Gildas (500-570), de cuja obra, **De Excidio et Conquestu Britanniae**, copiou partes, muitas vezes sem créditos, e a quem atribuiu falsas histórias e referências; Beda (672/73-735), cuja obra **Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum** garantiu-lhe o título de Pai da História Inglesa e que foi feito Doutor da Igreja pelo Papa Leão XIII em 1899, que o autor cita somente uma vez ao longo da narrativa, e Nennius (c. 769-?), que não é citado no corpo da narrativa, mas cuja **Historia Brittonum** fornece a moldura básica para a **Historia**, pois é a principal fonte das histórias sobre Artur e apresenta a versão mais antiga da fundação da Bretanha por Brutus, preparando o cenário para eventos posteriores, principalmente os que conectam a Bretanha a Roma (JANKULAK, 2010, p.14).

Muitas vezes, Monmouth refere-se tanto a **De Excidio et Conquestu Britanniae** quanto a **Historia Brittonum** como obras de Gildas, porém esse mesmo erro pode ser encontrado em muitos manuscritos da época. No entanto, todas as referências comprovadamente incorretas a Gildas como autoridade são inteiramente inventadas (JANKULAK, 2010, p. 14).

Apesar de todas as referências historiográficas contidas na obra, Jankulak observa que a **Historia** é fundamentalmente uma *estória*. Na introdução a sua tradução, Lewis Thorpe corrobora essa observação ao comentar que a mistura de personagens puramente ficcionais com outros trazidos da realidade, combinada ao tratamento imaginativo e a certa extravagância, colaboram para gerar uma “impressão” de história, o que permite a criação da verossimilhança, mas não a confusão com a verdade histórica.

O uso livre de fontes torna difícil distinguir acuradamente o que é material histórico e o que é pura imaginação; todavia, a presença de Merlin e o destino mágico de Artur contribuem para que se perceba a **Historia** como ficção. Aliás, se interesses políticos garantiram a Monmouth um lugar na História (pelo menos por alguns séculos), a presença de Merlin e Artur lhe garantem um lugar na literatura ocidental até hoje.

Como anedota ilustrativa da ousadia narrativa de Monmouth, pode-se citar a referência às *Molmutine Laws* (Leis Molmutinas), provavelmente inventadas pelo autor e atribuídas a Dunvallo Molmutius (Dyfnwal Moelmud), o qual consta nas genealogias do século X como tendo vivido no século VI e é associado pelos galeses a questões de legislação; dois livros galeses do século XIII o mencionam como um importante legislador medieval. Monmouth diz que Gildas traduziu as leis para o latim e que o Rei Alfredo, o Grande (849-899) as traduziu para o inglês. Nesse caso, a farsa pode ser facilmente identificada, uma vez que os dois supostos tradutores são figuras conhecidas, de cuja produção escrita não consta a tradução das ditas leis, em cuja existência se acreditou inclusive no meio acadêmico até o início do século XX (JANKULAK, 2010, p. 17). Ainda hoje podem ser encontradas referências a elas como leis verdadeiras na internet.

Porém a obra que fez nascer uma nação e um mito não surgiu de uma mistura simples. Não bastou jogar num caldeirão um pouco de História, juntar algumas lendas orais e agregar alguma invenção para "dar liga". Era um tempo em que para uma obra ser aceita pelo reduzido público leitor era necessário que se encaixasse numa tradição, em que a novidade era vista com desconfiança.

Monmouth havia escolhido como fórmula literária a narrativa historiográfica; a verossimilhança era, portanto, uma necessidade. Assim, era preciso que sua mistura de história e ficção fosse endossada de alguma forma para que atingisse a credibilidade necessária.

E a forma de endosso encontrada por Monmouth foi apresentar seu texto como uma tradução, ainda que não o fosse.

2.2.2. A pseudotradução e suas marcas

Na **Historia**, a pseudotradução é um recurso narrativo que pode ser observado como uma mescla de motivação estética, cultural e política, dependendo do ângulo a partir do qual for observado. Estética, desde a perspectiva de uma experimentação literária da combinação de história e lenda, de erudito e popular; cultural, desde a perspectiva de uma tentativa de resgate da formação da identidade de um povo; política, desde a perspectiva de uma forma de localizar esse povo ao lado dos vencedores: os britânicos como coadjuvantes dos normandos na expulsão dos saxões. A verdadeira intenção de

Monmouth não está registrada e, portanto, sempre nos escapará. Entretanto, o valor da **Historia**, tanto como documento estético, cultural e político dentro da história britânica, quanto como instrumento de inovação literária dentro da literatura ocidental, é concreto e incontestável.

Como já mencionado, a prática tradutória na Idade Média envolvia muito mais do que a transferência de uma língua para outra. Ela era um processo hermenêutico e exegético, no qual o tradutor interferia no texto traduzido, interpretando, comentando, suprimindo e complementando. Ao mesmo tempo, ele afirmava fidelidade, uma vez que transmitia a ideia do texto. Foi nesse invólucro que Monmouth envolveu sua obra.

Todavia, ele não podia apresentá-la como uma tradução de um texto historiográfico dentro dos padrões, visto que esses textos eram escritos originalmente em latim, o que colocaria em risco a possibilidade histórica da narrativa. Desse modo, em vez de uma tradução do latim para o vernáculo, Monmouth escolheu como seu "original" um antigo manuscrito em língua bretã e o "traduziu" para o latim.

Foi essa escolha que possibilitou que o amálgama de fatos históricos, herança romana, antigos mitos, lendas orais bretãs e pura invenção romanceada alcançasse um grau tão grande de verossimilhança a ponto de atingir o *status* de História.

A escolha de um original numa língua sem grande tradição escrita, aliada à localização da narrativa em tempos muito distantes do da escritura, iniciando em cerca de 1240 a.C. e terminando em 689 d.C., pontos suficientemente remotos para não permitir a verificação acurada das informações, dá a Monmouth o benefício da dúvida.

Mesmo que historiadores seus contemporâneos o contestassem, para o público em geral os personagens de lenda e os acontecimentos mágicos ou inexplicáveis eram perfeitamente possíveis, ainda mais quando apresentados ao lado de referências a historiadores respeitados, como Gildas, Beda e Nennius.

Monmouth com certeza nunca havia ouvido falar em pseudotradução. Porém, arrisco o palpite de que ele certamente tinha plena consciência de que a escolha pelo recurso de *imitar* uma tradução iria fazer diferença na recepção de sua obra.

Ao comportar-se como tradutor que coloca ao alcance dos leitores um documento que lhes revela uma origem nobre e um passado heroico, Monmouth engendra um espaço de aceitabilidade para sua obra, pois oferece ao público algo que lhe agrada, que mexe com seu orgulho, o que propicia uma tendência a acreditar no texto. Monmouth dá ao leitor aquilo que ele deseja ler.

Além disso, a direção da tradução, de língua bretã para o latim, contrariando a "ordem natural", segundo a qual os textos importantes são escritos em latim e traduzidos para o vernáculo, também contribui para angariar a boa vontade do público. A língua do original não é simplesmente o vernáculo em uso na época, mas uma língua antiga pertencente aos habitantes originais da ilha. Portanto, um registro solene do passado, que merece credibilidade.

Aliado a esses fatores, há também o fato de que os textos – tanto a **Historia** quanto as **Profecias**, inseridas na obra – vieram parar nas mãos do tradutor trazidas por autoridades respeitáveis que solicitaram as traduções. Esses "mecenas" não são personagens inventados, mas pessoas reais, que ocupavam as posições indicadas por Monmouth e tinham todo o seu respeito e consideração.

Monmouth estabelece, então, uma moldura tradutória explicando a origem do texto e afirmando sua postura de "mero" tradutor que trabalha "sob encomenda". No entanto, seguindo o padrão da prática tradutória da época, adverte que intervirá no texto quando necessário em benefício da leitura. *Non verbum pro verbo*, como ensinava Cícero.

Ademais, sua voz faz-se ouvir durante a narrativa fazendo referências internas e comentários. Como bom tradutor medieval, ele se apossa do texto, "conversando" com o leitor e marcando sua presença. Não se pode afirmar que Monmouth tenha intencionalmente feito isso como um jogo narrativo, todavia essas intervenções revelam um narrador dúbio, o qual poderia ser tanto um tradutor quanto um autor, indicando a hipótese de que ele seja o autor primeiro do texto e de que não haja nenhum original.

Vejamos agora as marcas de como Monmouth-tradutor – pseudotradutor – se apresenta dentro do texto.

O posicionamento de Monmouth como tradutor acontece logo na abertura da obra, na dedicatória. Inicialmente, ele afirma que lhe intrigava a falta de informação sobre os reis britânicos da era pré-cristã e sobre Artur e outros que vieram após a Encarnação de Cristo, a quem se encontrava menção somente nas obras de Gildas e Beda e na tradição oral dependente da memória dos povos. Em seguida, ele apresenta o livro que traduzirá num tom que faz seu "aparecimento" soar como uma feliz coincidência. Ele também explica seu procedimento no processo de tradução, esclarecendo que utiliza seu estilo próprio.

Chamo a atenção para o fato de que, na última linha do trecho reproduzido abaixo, Monmouth refere-se à narrativa da **Historia**, como *story*, termo que normalmente é utilizado com referência a narrativas fictícias; contudo, um uso arcaico também permite

o uso com referência à História como narrativa de fatos reais. Esse uso é um indicativo de que o texto se coloca no limiar de ficção e História. Em outras ocasiões, ele volta a usar o termo *history*, recolocando o texto na tradição historiográfica.

> At a time when I was giving a good deal of attention to such matters, Walter, Archdeacon of Oxford, a man skilled in the art of public speaking and well-informed about the history of foreign countries, presented me with a certain very ancient book written in the British language. This book, attractively composed to form a consecutive and orderly narrative, set out all the deeds of these men, from Brutus, the first King of the Britons, down to Cadwallader, the son of Cadwallo. At Walter's request **I have taken the trouble to translate the book into Latin**, although, indeed, I have been content with my own expressions and my own homely style an I have gathered no gaudy flowers of speech in other men's gardens. If I had adorned my page with high-flown rhetorical figures, I should have bored my readers, for they would have been forced to spend more time in discovering the meaning of my words than in following the story.
> (p. 51)[58]

> Num tempo em que eu ponderava sobre tais assuntos com bastante atenção, Walter, Arquidiácono de Oxford, um homem habilidoso na arte do discurso e versado na história de terras estrangeiras, me apresentou certo livro muito antigo escrito em língua bretã. Esse livro, atraentemente disposto de modo a compor uma narrativa consecutiva e organizada, relata todos os feitos desses homens, desde Brutus, o primeiro Rei dos Britânicos, até Cadwallader, filho de Cadwallo. A pedido de Walter, eu aceitei traduzir o livro para o latim, embora, para dizer a verdade, eu tenha ficado feliz em usar minhas próprias expressões e meu próprio estilo doméstico e não tenha colhido flores vistosas no jardim do discurso alheio. Se eu tivesse enfeitado meu texto com figuras de retórica exageradas, teria aborrecido meus leitores, pois eles seriam forçados a empregar mais tempo em descobrir o significado de minhas palavras que em seguir a estória[59].[60]

A mesma forma de apresentação ocorre na introdução da Parte 5, quando Monmouth interrompe a narrativa da **Historia** para inserir **As Profecias de Merlin**, o que promove um corte na sequência cronológica com a inserção de uma narrativa à parte. Esse corte não é aleatório, pelo contrário, sua posição se revelará estratégica quando da retomada da sequência da **Historia**. Segundo Monmouth, a interrupção fez-se necessária devido às muitas solicitações de tradução das **Profecias**, que ele não podia deixar de atender.

Seguindo a praxe da tradução medieval, Monmouth demonstra humildade e declara-se abaixo da tarefa, a qual, no entanto, cumprirá da melhor maneira a seu alcance.

---

[58] Os destaques em negrito são meus.
[59] Escolhi traduzir *story* por "estória" para manter a dualidade do termo.
[60] Como a obra não tem tradução em português, todas as traduções dos trechos citados são minhas.

I HAD not yet reached this point in my story when Merlin began to be talked about very much, and from all sorts of places people of my own generation kept urging me to publish his Profecies. Outstanding among these people was Alexander, Bishop of Lincoln, a man of the greatest religion and wisdom. […]

As I was particularly keen to please him, **I translated the Prophecies** and sent them to him with a letter which ran as follows:

'Alexander, Bishop of Lincoln, my admiration for your noble behaviour **leaves me no other choice but to translate** the "Prophecies of Merlin" from the British tongue into Latin, before I have finished the history which I had already begun of the deeds of the kings of the Britons. My intention had been to complete that other work first, and only then to have devoted myself to this present one. […]

[…] **I translated into Latin this work written in a language which is unknown to you**. All the same, I am greatly surprised that you should have deigned to commit the task to so poor a pen as mine, when your all-powerful wand could command the service of so many men more learned and more splendid than I […]
(p. 170)

Eu ainda não havia chegado a esse ponto de minha estória quando começou-se a falar muito de Merlin e, de todos os lugares, pessoas de minha própria geração me pressionavam continuamente para que eu publicasse suas Profecias. Dentre elas, devo destacar Alexander, Bispo de Lincoln, um homem superior em religiosidade e inteligência. [...]

Como particularmente me agradava fazer-lhe essa deferência, traduzi as Profecias e enviei-lhas com a seguinte carta:

'Alexander, Bispo de Lincoln, minha admiração pela nobreza de seu comportamento não me deixa alternativa a não ser traduzir as "Profecias de Merlin" da língua bretã para o latim antes de terminar a história que já havia iniciado sobre os feitos dos reis da Bretanha. Minha intenção era completar esse outro trabalho primeiro e, somente depois, devotar-me a este. [...]

[...] eu traduzi para o latim esta obra escrita numa língua que lhe é desconhecida. Ao mesmo tempo, muito me surpreende que tenha confiado essa tarefa a uma pena tão modesta como a minha quando seu cetro todo-poderoso poderia encomendar o serviço a tantos outros mais instruídos e brilhantes do que eu [...]

Num outro ponto da narrativa, próximo ao final, quando fala da retirada dos britânicos após a conquista do território pelos saxões, Monmouth projeta seu papel de tradutor para fora da **Historia**, falando da tradução que fará do livro que relata esses tempos de exílio, de cuja existência não há indícios.

[…] I shall describe these happenings elsewhere **when I come to translate** their *Book of Exile*.
(p. 265)

[...] Descreverei esses acontecimentos em outra oportunidade, quando traduzir seu *Livro do Exílio*.

Os pontos acima marcam os momentos do texto em que Monmouth se manifesta declaradamente como tradutor. Entretanto, sua voz se faz presente ao longo de toda a

obra, com intervenções para fazer comentários, referências, inserções ou cortes. Nessas intervenções, ele não afirma novamente ser tradutor, uma vez que seu posicionamento já foi claramente estabelecido na dedicatória. Ele imita o comportamento dos tradutores medievais não somente ao fazer-se presente no texto, mas também ao apossar-se dele em alguns momentos, contando a história "a sua moda".

Dentre essas intervenções, destaco algumas que julgo significativas.

No trecho abaixo, após apresentar-se como tradutor, ele se coloca como o "contador" da história, alinhando-se com a postura do processo de tradução da época, no qual o tradutor é também narrador.

It now remains for me to tell how they came and from where, and this will be made clear in what follows. (p. 54)
Agora resta a mim a tarefa de contar como e de onde eles vieram, e isso será esclarecido no que se segue.

Nos próximos exemplos, ele exerce seu poder sobre o texto, escolhendo o que reproduzir e o que deixar de fora.

When Membritius had finished his speech, **which was longer than what I have recorded**, […] (p. 63)
Quando Membritius terminou seu discurso, que foi mais longo do que eu registrei, [...]

However, since Gildas the historian has dealt with this quarrel at sufficient length, **I prefer to omit it**, for I do not wish to appear to be spoiling by my homelier style what so distinguished a writer has set out with so much eloquence. (p. 74)
Porém, uma vez que o historiador Gildas já falou exaustivamente sobre esse desentendimento, eu prefiro omiti-lo, pois não desejo estragar com meu estilo mais modesto aquilo que um escritor tão célebre relatou com tanta eloquência.

In addition to these great leaders there came other famous men of equal importance: […] and many **others whose names it is too tedious to tell**, […]
(p. 227)

Além desses grandes líderes houve outros homens famosos e igualmente importantes [...] e muitos outros cujos nomes seria enfadonho demais mencionar, [...]

If I were to describe everything, I should make this story far too long.
(p. 229)

Se eu fosse descrever tudo, tornaria essa estória demasiadamente longa.

[…] **If I believed** its Sayings to be true, **I would not hesitate to hand them down to history with my other material**.
(p. 80)

Se eu acreditasse que suas Palavras eram verdadeiras, não hesitaria em incluí-las na história com o resto de meu material.

No ponto acima, fica claro que Monmouth traz para dentro de seu "original" elementos que não pertencem a ele, mais uma vez seguindo a prática tradutória contemporânea de suplementar o texto sendo traduzido.

I have not attempted to describe his other activities there or his eventual death, for histories of Rome explain these matters. **Had I myself done so, I should have made this work inordinately prolix** and by going a second time over ground which had been covered by others **I should have turned aside from my purpose**.
(p. 99)

Eu não tentei descrever suas outras atividades lá ou sua morte, pois as histórias de Roma esclarecem essas questões. Se tivesse feito isso, teria tornado esta obra desordenadamente prolixa e, revisitando um terreno já percorrido por outros, teria me desviado de meu propósito.

[...] Their names and deeds can be found in the book which Gildas wrote about the victory of Aurelius Ambrosius. All this Gildas set out in a treatise which is so lucidly written that **it seemed to me unnecessary that it should be described a second time** in my more homely style.
(p. 125-126)

[...] Seus nomes e feitos podem ser encontrados no livro que Gildas escreveu sobre a vitória de Aurelius Ambrosius. Tudo isso foi relatado por Gildas em um tratado escrito num estilo tão lúcido, que me pareceu desnecessário fazê-lo uma segunda vez em meu estilo mais modesto.

> About this particular matter, […], **Geoffrey of Monmouth prefers to say nothing. He will, however, in his own poor style and without wasting words, describe** the battle which our most famous King fought against his nephew, once he had returned to Britain after his victory; for that he found in the British treatise already referred to. He heard it, too, from Walter of Oxford, a man most learned in all branches of history.
> (p. 257-258)

> Sobre esse assunto em particular, [...], Geoffrey of Monmouth prefere calar-se. No entanto, com seu estilo modesto e sem desperdício de palavras, ele descreverá a batalha que nosso mais famoso Rei lutou contra seu sobrinho ao retornar à Bretanha após sua vitória, pois ele encontrou esse relato no tratado britânico já mencionado. Ele também o ouviu contar por Walter of Oxford, um homem muito instruído em todos os assuntos da história.

Note-se que, neste extrato, Monmouth faz referência a uma história "ouvida" de Walter of Oxford, mesclando, assim, o documento escrito, recebido do mesmo Walter, à tradição oral. Isso mostra, mais uma vez, como ele imita a prática de tradução da época, na qual o tradutor permite-se intervir no texto da maneira que achar conveniente.

Ademais, a menção a Walter como uma autoridade em história serve para fortalecer a ideia da existência do texto original, ao qual ele adiciona elementos a partir de seu próprio conhecimento, dando a Monmouth material para suplementar sua fonte primária e oferecer ao leitor uma obra mais completa e atualizada.

Aliada à alusão ao tratado escrito por Gildas mencionado em um momento anterior do texto, a referência a Walter contribui para construir a possibilidade histórica da figura de Artur. No entanto, o fato de que Walter o traz para a história oralmente – não como parte dos registros escritos – o mantém no limiar da ficção.

Gildas, aliás, é mencionado por Monmouth diversas vezes ao longo da narrativa. Apesar de, como já dito, muitas das referências atribuídas a ele serem incorretas ou simplesmente inventadas, a simples menção de seu nome contribui para a criação da verossimilhança necessária para inserir a obra na tradição historiográfica. Um exemplo claro é a ligação de Gildas por duas vezes às Leis Molmutinas, provável invenção do autor.

> It was Dunvallo Molmutius who established among the Britons the so-called Molmutine Laws which are still famous today among the English. Included in the other things which Gildas of blessed memory wrote about him many years later was this: […]
> (p. 89)

> Foi Dunvallo Molmutius que estabeleceu entre os britânicos as chamadas Leis Molmutinas, que ainda hoje são famosas entre os ingleses. Entre as outras coisas que Gildas, de abençoada memória, escreveu sobre ele muitos anos depois está o seguinte: [...]

[...] If anyone wishes to know the full details of the highway code established by Belinus, he must read the Molmutine Laws which the historian Gildas translated from Welsh into Latin, and which King Alfred later rewrote in the English language. (p. 94)
[...] Se alguém desejar conhecer todos os detalhes do código viário estabelecido por Belinus, deve ler as Leis Molmutinas, que o historiador Gildas traduziu do galês para o latim e que o Rei Alfredo, posteriormente, reescreveu em inglês.

Uma nota final do tradutor Lewis Thorpe adiciona outra referência de Monmouth à obra como tradução que não aparece no manuscrito a partir do qual ele fez sua tradução para o inglês, mas é encontrada em outros manuscritos[61].

Considerando esse extrato como parte integral do texto, pode-se dizer que Monmouth amarra as duas pontas da narrativa fechando o invólucro tradutório em que a envolveu: na dedicatória, ele se apresenta como aquele que empreenderá o trabalho de tradução e, no final, como aquele que deu o melhor de si para cumprir sua missão segundo solicitado por seu mecenas.

The task of describing their kings, who succeeded from that moment onwards in Wales, I leave to my contemporary Caradoc of Llancarfan. The kings of the Saxons I leave to William of Malmesbury and Henry of Huntingdon. I recommend these last to say nothing at all about the kings of the Britons, seeing that they do not have in their possession the book in the British language which Walter, Archdeacon of Oxford, brought from Wales. **It is this book which I have been at such pains to translate into Latin** in this way, for it was composed with great accuracy about the doings of these princes and in their honour. (p. 284)
A tarefa de descrever seus reis que se sucederam a partir daquele momento em Gales, eu deixo a meu contemporâneo Caradoc of Llancarfan. Os reis dos saxões eu deixo a William of Malmesbury e Henry of Huntingdon. Recomendo aos dois últimos não dizerem absolutamente nada sobre os reis dos britânicos, visto que eles não possuem o livro em língua bretã que Walter, Arquidiácono de Oxford, trouxe de Gales. É este livro que traduzi com tanto cuidado para o latim desta forma, porque foi composto com grande precisão para relatar os feitos desses príncipes e em sua honra.

Nesse fechamento da obra, é possível identificar um jogo literário triplo. Monmouth mistura os papéis de historiador e tradutor e faz questão de afirmar a

[61] A tradução de Thorpe foi feita a partir do manuscrito MS. 1706 impresso por Acton Griscom em 1929, arquivado na Cambridge University Library. Esse texto específico aparece nesse manuscrito como nota referente a variações encontradas no manuscrito MS. 568 N.I. 8, da Stadtbibliothek de Berna e no manuscrito MS. Harlech 17, que é uma tradução do texto em galês do MS. LXI da Jesus College, Oxford (p. 32; 284).

inacessibilidade de sua fonte. Ele deixa aos outros historiadores a missão de continuar a contar a história a partir do ponto em que ele parou, mas bloqueia qualquer possibilidade de acesso ao texto original de sua tradução. Os outros terão que acreditar em sua palavra e aceitar sua história como verdadeira.

Ao dizer "é *este* o livro que traduzi", parece indicar marotamente que *este* é *o único* livro, não há outro, e que a tradução foi somente uma moldura para poder unir história e lenda numa trama passível de ser aceita como verossímil.

"Pseudotradução" não era um termo que sequer passasse pela cabeça de nosso autor medieval. Todavia, na prática, foi exatamente o que ele fez. E foi uma escolha essencial. A **Historia** não poderia existir somente como História porque parte de seu relato não é real, e isso seria fácil comprovar – vide as contestações dos historiadores da época. Somente como ficção, provavelmente seria considerada enfadonha por causa de sua estrutura historiográfica.

A ficção tradutória permitiu a Monmouth criar uma obra que transformou as estruturas literárias de sua época ao preencher, ao mesmo tempo, necessidades do orgulho nacional e da imaginação popular.

A **Historia Regum Britanniae**, "traduzida a partir de um documento escrito em língua bretã" deu aos britânicos um mito de origem que perdurou por muito tempo e à literatura ocidental, um mito que fascina nosso imaginário até hoje.

Capítulo 3

Século XVII:

Paródia:

Réquiem para uma era

Don Quijote de la Mancha

Figura 3: Dom Quixote – Pablo Picasso – 1955
Fonte: Wikipedia
Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Don_Quixote_(Picasso)>

Capítulo 3

Século XVII: Paródia – réquiem para uma era

Miguel de Cervantes: Don Quijote de la Mancha

3.1. Breve consideração sobre as trevas e o ocaso

Deixamos para trás o século XII, no qual testemunhamos o lançamento das bases da novela de cavalaria. Nossa próxima escala fica alguns séculos à frente, no século XVII, no qual testemunharemos o nascimento de outro tipo de escritura.

Essa nova aurora literária vem na esteira do ocaso da tradição dos livros de cavalaria construída a partir da obra de Geoffrey of Monmouth, a qual atingiu seu auge no século XIII espalhando-se por toda a Europa e dando origem aos mais variados ciclos, que, referindo-se uns aos outros e entrelaçando-se, acabaram por desencadear uma espécie de autofagia que colaborou para seu esvaziamento e enfraquecimento.

Martín de Riquer, na sua introdução à edição da obra utilizada neste trabalho (p. XXXIV-XXXV), diz que os livros de cavalaria foram muito divulgados depois da invenção da imprensa e se multiplicaram no século XVI muito devido ao sucesso "editorial" do **Amadís de Gaula**. Essa multiplicação levou a uma degeneração do gênero: o estilo tornou-se pomposo, as ações tornaram-se cada vez mais inverossímeis e arbitrárias e a poesia e a elegância diluíram-se. Mesmo assim, o público leitor ainda era grande e variado, incluindo desde trabalhadores, até o imperador Carlos V, Santa Teresa de Jesus, Santo Inácio de Loyola e Lope de Vega.

Nos séculos que separam nossos dois pontos de parada, o homem começou a questionar e olhar com desconfiança os valores da época que sustentava a cultura cavaleiresca. Hilário Franco Júnior (2010, p. 11-12) conta que já no século XIV, ainda dentro do período da Baixa Idade Média, Petrarca (1304-1374), amante dos clássicos, referia-se ao período anterior como *tenebrae*. É o embrião do mito historiográfico da Idade das Trevas.

Na esteira da crise do século XIV, o século XV assiste a um rompimento entre a cultura clerical e a vulgar. As manifestações culturais oscilam do mais estrito

racionalismo ao mais fervoroso misticismo. Busca-se uma nova composição, da qual emergiria a cultura renascentista.

Em 1469, Giovanni Andrea, bibliotecário papal, usou o termo *media tempestas*, literalmente “tempo médio”, mas com o sentido figurado de “flagelo, ruína”, apontando também para uma visão da Idade Média como um período de escuridão. O pintor Rafael Sanzio (1483-1520), chamou-a de “gótica” como sinônimo de “bárbara” e o escritor François Rabelais (1483-1553), denominou-a uma “espessa noite gótica”.

O termo “gótico” carregava em si a ideia de feiura, esquisitice, falta de jeito, referindo-se a um “tempo oco”, caracterizado pela ausência da razão e de gosto (LE GOFF, 2006, p. 59).

Em meados do século XVI, a ideia enraizou-se quando Giorgio Vasari popularizou o termo “Renascimento” numa obra biográfica de grandes artistas de seu tempo. A Idade Média passou, então, a ser considerada bárbara por desviar dos padrões clássicos no uso da linguagem (latim vulgar) e na arte.

A Idade Média era, assim, vista como uma época de interrupção do progresso humano iniciado por gregos e romanos. Tempo de barbárie, ignorância e superstição caracterizado pela fragmentação política, a atividade comercial limitada e, sobretudo, a supremacia da Igreja Católica, com uma cultura arraigada em valores espirituais.

A expressão *medium aevum* começa a prevalecer no século XVII, depois de usada pelo francês Fresne Du Cange, em 1678, e afirma-se com a publicação do manual escolar do alemão Christoph Keller, em 1688.

Não causa surpresa que uma cultura literária firmada dentro de um contexto rejeitado caminhe para seu declínio e que se busque uma nova maneira de escrever.

Num movimento de reorganização social, o desaparecimento da nobreza guerreira – que já se anunciara desde o século XV com a introdução das armas de fogo, que levou ao gradativo abandono da luta individual – foi outro fator responsável pelo desprestígio da novela de cavalaria (LIMA, 2009, p. 217).

É nesse panorama, e numa Espanha do final do século XVI e começo do século XVII marcada por uma grave crise política e econômica e também pela Contrarreforma, que Miguel de Cervantes escreve sua obra.

E é nesse gênero em seu ocaso que Cervantes busca recursos para compor a obra que será a aurora do romance moderno. Numa composição em diversos níveis, ele parodia elementos típicos da narrativa cavaleiresca, um deles, a prática de afirmar – fingir – que o texto é tradução de um original em outra língua – pseudotradução.

3.2. Labirinto de espelhos

> *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor*.[62]
>
> (CERVANTES, 1992, p. 31)

3.2.1. A obra

Quem tem medo de **Dom Quixote**? Eu tenho.

Diante de uma obra tão complexa e tão discutida ao longo de tantos séculos, não há como não temer quando se propõe a falar sobre ela. Falar demais, não falar o suficiente, repetir à exaustão o que já foi dito. Falar alguma coisa sem cair no vazio. Hercúleo desafio.

O **Quixote** não se acaba nunca. Por isso, tivesse vivido para empreender sua ambição, Pierre Menard talvez tivesse conseguido escrevê-lo, exatamente o mesmo e outro[63]. Ele não se esgota, é um saco sem fundo, um abismo sem fim, caminho sem volta, labirinto de espelhos dentro do qual as imagens refletem-se umas nas outras e multiplicam-se, formando novas imagens compostas umas das outras.

Sei que texto acadêmico não é confessionário, porém, antes de entrar de vez no assunto, devo confessar que, depois de inclui-lo na lista de obras desta pesquisa, titubeei diversas vezes diante de sua grandeza. Pensei em exclui-lo, por medo de não estar à altura de comentá-lo – assim como o humilde tradutor medieval que teme não estar à altura do trabalho encomendado por seu mecenas. Mas essa mesma assustadora grandeza convenceu-me de que sua presença é imprescindível.

Como deixar de fora aquele que é uma marca indelével na cultura ocidental?

Este senhor de quatrocentos anos é sempre atual – e apaixonante.

São muitos os que se manifestaram a propósito da atemporalidade do **Quixote**. Erich Auerbach, por exemplo, declara que “um livro como **Dom Quixote** solta-se da intenção de seu autor e vive uma vida independente; apresenta a cada época que nele acha

---

[62] Num lugarejo em la Mancha, cujo nome ora me escapa, não há muito que viveu um fidalgo desses de lança em armeiro, adarga antiga, rocim magro e cão bom caçador. Tradução de Sérgio Molina.
O texto de Sérgio Molina será utilizado para todas as traduções de trechos da obra. Ver referências.
[63] “Pierre Menard, autor do *Quixote*”. Conto de Jorge Luis Borges.

prazer um novo rosto" (2009, p. 316). Umberto Eco, por sua vez, pondera que "se as gerações futuras chegarem a ter uma boa relação (psicológica ou física) com o *e-book*, o poder do **Dom Quixote** não mudará" (2011, p. 10) e Anthony Close diz que

> [...] este livro conseguiu apresentar uma nova faceta a cada época sucessiva, na qual esta vê refletidos seus próprios valores e aspirações. O século XVIII apaixonou-se pelo **Quixote** por motivos próprios da Ilustração: a benigna afabilidade de sua sátira; a expulsão da literatura anárquica em nome de princípios neoclássicos; a fundação da épica em prosa cômica de acordo com a verossimilhança – ou seja, o romance; a criação de loucos divertidos e amáveis. O romantismo alemão destruiu a interpretação do século XVIII e viu no **Quixote** uma prefiguração de sua própria estética e filosofia. E assim sucessivamente: cada época seguiu recriando o **Quixote** à sua própria imagem, até o pós-modernismo que [...] leu o romance por meio de uma lente bakhtiniana. (2006, p. 85)

Em sua apresentação da tradução de Sérgio Molina do primeiro livro de **Dom Quixote**, Maria Augusta da Costa Vieira também fala das diferentes leituras da obra ao longo dos séculos. Entre os séculos XVII e XVIII, imperava a visão do **Quixote** como paródia dos livros de cavalaria. A partir do romantismo alemão, ele passou a ser visto como a plasmação de um novo gênero literário – o romance – e a ação do cavaleiro assumiu um sentido simbólico. No século XX, ocorreu um redirecionamento com "o afastamento da leitura centrada obsessivamente no herói e destaque para o sistema coerente que organiza o repertório de Cervantes, capaz de aliar inseparavelmente arte e pensamento" (2011, p. 19). Passou-se a observar a contextualização histórica e a tradição literária da época de Cervantes, o que contribuiu para a recuperação da ideia de comicidade que havia sido deixada de lado pela interpretação trágica do romantismo.

Em "Meditaciones del Quijote", texto de 1914, Ortega y Gasset afirma a necessidade de retornar à ideia de que Cervantes quis fazer uma crítica à literatura de cavalaria. Para Gasset, esse ponto é essencial para a estética, pois dá à obra uma natureza fronteiriça: o conteúdo das novelas de cavalaria é real dentro da fantasia de Quixote, que, por sua vez, é real dentro da narrativa. "*De modo que, aunque la novela realista haya*

nacido como oposición a la llamada novela imaginaria, lleva dentro de sí infartada la aventura" (2008, p. 98)[64].

Na introdução à edição espanhola do **Quixote** utilizada nesta pesquisa, Martín de Riquer diz que apesar de a obra ser muito mais do que uma investida contra os livros de cavalaria, não se pode ignorar esse ponto. Aliás, Cervantes abre e fecha a narrativa afirmando essa intenção:

> *Cuanto más que, si bien caigo em la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías […]*
> (Livro I, Prólogo, p. 18)[65]

> *[…] vuestra escritura no mira más que deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías […]*
> (Livro I, Prólogo, p. 18)[66]

> *En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más […]*
> (Livro I, Prólogo, p. 18)[67]

> *[...] pues no ha sido otro mi deseo que poner em aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna.*
> (Livro II, Capítulo 74, p. 1099)[68]

---

[64] De modo que, ainda que o romance realista tenha nascido como oposição à chamada novela imaginária, leva dentro de si infartada a aventura. Tradução minha.

[65] Tanto mais que, se eu bem entendo, este vosso livro não tem necessidade de nenhuma dessas coisas que dizeis que lhe faltam, pois todo ele é uma invectiva contra os livros de cavalarias [...]

[66] [...] vossa escritura não mira mais que a desfazer a autoridade e capacidade que no mundo e no vulgo têm os livros de cavalarias [...]

[67] Enfim, levai a mira posta a derribar a malfundada máquina desses cavaleirosos livros, detestados por tantos e elogiados por muitos mais [...]

Essas 3 citações acima são a fala do amigo inventado com quem Cervantes finge estar conversando na construção do Prólogo do primeiro livro.

[68] [...] pois não foi outro o meu desejo senão fazer detestáveis aos homens as fingidas e disparatadas histórias dos livros de cavalarias, que nas do meu verdadeiro D. Quixote já vão tropeçando, e sem dúvida alguma hão de cair de todo.

Vale lembrar que Cervantes escreveu o **Quixote** numa época em que os livros de cavalaria ainda tinham público cativo, mas já eram muito criticados pelos considerados "escritores sérios".

Segundo José Montero Reguera (2006, p. 27; 35), ao imitar um modelo, Cervantes emparelha-se com a base estética da literatura clássica. A paródia permitiu-lhe superar a rígida perspectiva da época ao escrever um livro que misturava gêneros, uma vez que, no **Quixote**, ele compila toda a produção literária da época: novela pastoril, sentimental, psicológica, de aventuras peregrinas, mourisca, romances velhos, versos clássicos, epístolas em prosa e literatura popular espalhada em sentenças, contos e refrães.

Ao examinar toda essa literatura anterior, ele dá forma a um novo gênero diferente de tudo o que existia, abrindo caminho para o que virá a ser o romance a partir do século XVIII (p. 36). Assim, o **Quixote** é o "embrião do romance tal como o entendemos hoje" (p. 38).

Maria Augusta da Costa Vieira corrobora essa afirmação em sua apresentação à tradução de Sérgio Molina do segundo livro do **Quixote** ao dizer que a obra de Cervantes apresenta uma multiplicidade de relações dentro da rede discursiva que compunha o universo textual da época (2008, p. 13), ou, para falar nos termos deste trabalho, do polissistema literário.

Martín de Riquer lembra, no entanto, que a obra é uma sátira dos livros de cavalaria, não da instituição da cavalaria; do heroísmo inverossímil, não do heroísmo real. Os valores do Quixote não são objeto de sátira. Como diz Mario Vargas Llosa, em seu prólogo a uma edição de **Tirant lo Blanc**[69], o **Quixote** é um romance de cavalaria de uma época em que já não havia cavalarias.

Talvez por isso, na contramão da opinião mais corrente – a de que o **Quixote** foi a pá de cal sobre o gênero – Llosa diga que Cervantes não "matou" o romance de cavalaria, ao contrário, prestou-lhe uma homenagem (1998, p. XLIX).

Os livros de cavalaria do século XVI são narrativas em prosa, geralmente de grande extensão, que contam histórias de homens extraordinários que vagam pelo mundo lutando contra seres comuns ou mágicos, dispostos a enfrentar os maiores perigos para combater o mal, numa luta constante que supõe uma série de sacrifícios oferecidos a uma dama.

---

[69] Novela de cavalaria catalã escrita por Joanot Martorell por volta de 1460 e publicada pela primeira vez em 1490.

O **Quixote** é uma obra de transição na qual o heroísmo do cavaleiro ou o amor por sua dama deixam de ser um fato objetivo para transformar-se em subjetividade psicológica (CLOSE, 2006, p. 82).

Além de um novo modo de fazer literatura, a obra de Cervantes também instaura um novo tipo de leitor. De acordo com Mário González (2010, p. 345-347), o narrador do **Quixote** é um intermediário entre o leitor e uma série de "autores", cuja proliferação impede que se decida qual deles deve ser levado em conta como autor final.

A multiplicidade de autores e fontes gera uma relativização da figura do autor, e esta impossibilidade de atribuir a alguém a responsabilidade *de fato* pela narrativa acaba por colocar em primeiro plano a tarefa do leitor de estabelecer a versão que lhe pareça mais conveniente.

Desse modo, na esteira do nascimento do romance moderno, dá-se o nascimento do leitor moderno.

González destaca que o leitor das obras de cavalaria era um leitor passivo. As narrativas lhe eram apresentadas como histórias verdadeiras, deixando pouca margem à interpretação. Ao arremedar a pretensão de verdade presente nessas obras, ao mesmo tempo relativizando a figura do autor, Cervantes constrói uma paródia de uma cultura apoiada em verdades inquestionáveis, contudo, em vez de exigir do leitor que aceite o texto como verdade, demanda dele um papel ativo na definição do sentido da narrativa. Isso faz do **Quixote** uma obra de leitura inesgotável.

Esse leitor diligente está figurado no próprio personagem. Os atos de Quixote são consequência de seu papel de leitor: "ao ler **Don Quijote de la Mancha** somos os leitores de uma leitura" (GONZÁLEZ, 2010, p. 348).

O interessante é que, para ler – e apreciar – o **Quixote** não é necessário conhecer a literatura que ele parodia. O prazer proporcionado não depende de conhecimento prévio.

> *[…] Lo extraordinario del* Quijote *es que es una parodia que interesa al que desconoce lo parodiado, un libro con una circunstancia muy concreta que llega a los más alejados en el tiempo y el espacio, una diatriba para acabar con algo que hace mucho que se acabó, u que cada día nos abre mayores perspectivas y posibilidades de reflexión y de auténtico regocijo […]*[70] (RIQUER, In: CERVANTES, 1992, p. XLIV)

[70] O extraordinário do *Quixote* é que ele é uma paródia que interessa a quem desconhece o parodiado; um livro com uma circunstância muito concreta que chega aos mais distantes no tempo e no espaço; uma diatribe para acabar com algo que há muito se acabou, ou que, a cada dia, nos abre maiores perspectivas e possibilidades de reflexão e autêntico regozijo. Tradução minha.

E nessa multiplicidade de perspectivas e possibilidades de reflexão que a obra oferece para ilimitada exploração e infinitas leituras, insisto na questão da paródia porque é nela que se encontra o ponto específico que desejo tocar. Ao imitar as estruturas de construção da novela cavaleiresca, Cervantes coloca no circuito uma praxe bastante comum nesse tipo de narrativa: a de afirmar que a história é a tradução de um manuscrito em língua estrangeira encontrado por acaso.

No labirinto de espelhos em que imagens se multiplicam ecoando múltiplas vozes, direciono meu foco para uma imagem e uma voz: o tradutor.

3.2.2. A pseudotradução e suas marcas

Desde o princípio da obra, Cervantes insinua que sua narrativa será, no mínimo, insólita.

Já no início do prólogo ele se diz "padrasto" da história: "*Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote [...]*" (p. 12)[71], apontando, sem, no entanto, revelar, para o jogo de vozes narrativas que será instaurado durante a narração.

Esse jogo começa a ser desenvolvido logo no primeiro capítulo, no qual ele faz referência aos *autores* do texto; isso mesmo, no plural:

> *Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben [...]*
> (p. 34)[72]

> *[…] se vino a llamar* don Quijote*; de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que, sin duda, se debía llamar Quijada, y no Quesada, como otros quisieron decir*.
> (p. 39)[73]

[71] Mas eu, que, se bem pareça pai, sou padrasto de D. Quixote [...]
[72] Há quem diga que tinha por sobrenome "Quijada", ou "Quesada", não chegando a concordar os autores que sobre a matéria escreveram [...]
[73] [...] veio a se chamar "D. Quixote"; donde, como já foi dito, os autores desta tão verdadeira história tiraram que sem dúvida houvera de se chamar "Quijada", e não "Quesada", como outros quiseram dizer.

Voltando ao prólogo, outra declaração velada mostra a intenção do autor de dizer o que pretende por meio de uma paródia, usando um recurso corrente no tipo de escritura que irá parodiar: a imitação: "*[...] Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere*" (p. 18)[74].

Vários autores, imitação. Cervantes vai, aos poucos, assentando as fundações de sua narrativa e mostrando que ela não será uma construção de salões amplos e de fácil circulação, mas um labirinto de corredores intrincados e especulares ao longo dos quais o leitor irá deparar-se com diversas figuras envolvidas na "contação" da mesma história. E eis que, em um deles, já bem adentrado no labirinto, aparece diante dele uma figura inusitada: o tradutor.

A figura do tradutor é introduzida na narrativa no capítulo nove do primeiro livro do **Quixote**. Mais uma vez, Cervantes imita um recurso utilizado nas novelas de cavalaria: a afirmação de que a narrativa é tradução de um manuscrito escrito em língua estrangeira encontrado ao acaso.

Entretanto, embora esse recurso seja explicitado e comece a ser efetivamente utilizado apenas nessa altura da narrativa, em capítulos anteriores há sutis referências a ele, o que mostra que Cervantes reconhecia a ficção tradutória na literatura cavaleiresca.

Essas referências não são explícitas; em nenhum momento Cervantes faz comentários sobre "falsos tradutores", nem como narrador, nem pela voz de algum personagem. Elas vêm de dentro da biblioteca de Dom Quixote, do meio de suas leituras. Nos capítulos um, seis e sete, é mencionado o livro **Don Belianís de Grecia**, uma narrativa de cavalaria escrita por Jerónimo Fernández entre 1547 e 1579, na qual o autor finge traduzir a partir de um original grego escrito por um "sábio Fristón"[75].

Esse livro era o que se chamava de "*libro de caballerías suelto*", isto é, que não pertencia a nenhum ciclo, como o dos "amadises" e o dos "palmerins", e trazia a seguinte apresentação: "*Libro primero del valeroso e invencible príncipe Don Belianís de Grecia... sacado de la lengua griega, en la cual la escribió el sabio Fristón*"[76].

---

[74] Tendes tão só que vos valer da imitação naquilo que fordes escrevendo, pois, quanto mais perfeita ela for, tanto melhor será o escrito.

[75] Na narrativa, Cervantes apenas cita Belianís como personagem de uma das histórias de cavalaria, a qual, em seus delírios, Dom Quixote crê ser história real. A explicação sobre a obra é dada por Martín de Riquer em nota de rodapé (nota 14, Capítulo 1, p. 34).

[76] Livro primeiro do valoroso e invencível príncipe Dom Belianís de Grécia... vertido da língua grega, na qual a escreveu o sábio Fristón. (Martín de Riquer, nota 25, Capítulo 6, p. 76). Tradução minha.

As menções a **Don Belianís** são feitas por Dom Quixote (capítulos um e sete) e pelo barbeiro e o padre no episódio do escrutínio da biblioteca (capítulo seis). Nada é dito sobre o fato de que ele seja uma tradução, muito menos sobre o fato de ser uma tradução fictícia, o que não seria um comentário verossímil na boca dos personagens. Todavia, creio ser viável considerar que a menção da obra ao lado de outras utilizadas por Cervantes como modelos de imitação é um indício de que ele poderia vir a aproveitar essa "técnica" como mais um elemento de sua paródia.

No final do capítulo oito do primeiro livro, ao interromper a narração de um episódio alegando falta de informações sobre sua continuação, Cervantes prepara o surgimento da figura do tradutor.

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito, destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, **le halló del modo que se contará en la segunda parte**. (p. 97) (negrito meu)
Mas o dano disso tudo é que, neste ponto e termo, deixou pendente esta batalha o autor desta história, pretextando não ter achado dessas façanhas de D. Quixote nada mais escrito além do referido. Bem é verdade que o segundo autor desta obra se negou a crer que tão curiosa história estivesse entregue às leis do esquecimento, nem que tão pouco curiosos fossem os engenhos de La Mancha que não tivessem guardado em seus arquivos ou suas gavetas alguns papéis que deste famoso cavaleiro tratassem, e assim, com essa imaginação, não se desesperou de achar o fim desta grata história, o qual, com o favor do céu, ele achou do modo que se contará na segunda parte.

Julio César Santoyo (1984, p.44), que fala de pseudotradução em termos de moldura narrativa, diz que no **Quixote** ela não é uma moldura retilínea, ou seja, que aparece na apresentação e na conclusão como um invólucro do texto, mas é recorrente e dinâmica, emergindo algumas vezes à superfície, introduzindo-se no relato, interrompendo-o e fracionando-o. Ele a chama de "barroca" porque penetra no quadro ao qual serve de moldura, o que permite a Cervantes distanciar-se da história e agir como simples editor: aquele que encomenda a tradução e a publica.

Com a introdução do tradutor, Cervantes desdobra a narrativa e a si mesmo em múltiplos planos. A "moldura tradutória" não envolve a narrativa externa de Cervantes publicada e apresentada ao leitor, mas enquadra a narrativa interna – o manuscrito. Ela

não circunda o livro que temos nas mãos, escrito por Miguel de Cervantes, mas o documento em língua estrangeira encontrado por um Cervantes interno ao texto, o qual passa a ser editor da obra de outro.

A figura do tradutor é introduzida no capítulo nove do primeiro livro a partir da narração do encontro do manuscrito contendo a história de Dom Quixote.

Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación, tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía, y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua, le hallara. En fin, la suerte me deparó uno que, diciéndole mi deseo y poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y leyendo un poco en él, se comenzó a reír. (p. 101-102)
Estando eu um dia no mercado de Alcaná de Toledo, veio um rapaz vender uns cartapácios e papéis velhos para um mercador de seda, e como sou afeiçoado a ler até os papéis rotos das ruas, levado deste meu natural pendor tomei um cartapácio dos que o rapaz vendia e vi nele caracteres que conheci serem arábicos. E como, bem que os reconhecesse, não os sabia ler, estive olhando se aparecia por ali algum mourisco aljamiado que os lesse, e não foi muito difícil achar tal intérprete, pois lá o acharia ainda que procurasse um de outra melhor e mais antiga língua. Enfim, a sorte me deparou um que, dizendo-lhe eu o meu desejo e pondo-lhe o livro nas mãos, o abriu ao acaso e, lendo um pouco nele, começou a rir-se.

Martín de Riquer explica em nota que, até esse momento, Cervantes finge ser uma espécie de erudito que constrói a história de Dom Quixote por meio da compilação de dados de outros autores e dos arquivos de *la Mancha*. A partir desse capítulo e da narração do encontro do manuscrito árabe contendo a *Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*, passa a tratar a obra como uma tradução de tal manuscrito, permitindo-se intercalar comentários eventuais atribuídos ao "tradutor" numa evidente paródia de um componente do estilo dos livros de cavalaria.

Riquer cita como exemplos de obras que utilizam esse recurso **Don Florisel de Niquea**, **Caballero de la Cruz**, **Don Belianís de Grecia**, **Las sergas de Esplandián** (continuação de **Amadís de Gaula**) e **Guerras civiles de Granada**. Ele pondera que "Cervantes, com seu Cide Hamete Benengeli, não somente desacreditou definitivamente essas ingênuas ficções, como também deu ao **Quixote** uma estrutura externa que é uma autêntica paródia dos livros de cavalaria"[77].

[77] Capítulo 9, p. 99, nota inicial.

Como se vê, a figura do tradutor é fundamental para o jogo especular que constrói a obra. Embora suas intervenções sejam esporádicas e em número limitado, a partir do momento em que o texto é apresentado como tradução, o suposto tradutor é quem está na melhor posição para esclarecer, corrigir e adicionar – ou seja, intervir no texto à moda do tradutor medieval – pois, como conhecedor da língua-fonte, "tem a posse do texto árabe e a prioridade sobre ele" (BAHOUS, 2010, p. 26).

Bahous diz ainda que a função do tradutor é restabelecer a verdade de tempos em tempos, intervindo em algumas passagens a fim de conferir ao texto credibilidade e objetividade. No entanto, observo que Cervantes brinca o tempo todo com essa função da pseudotradução, colocando em xeque a credibilidade do próprio tradutor ao construir sua identidade.

Ao apresentar um tradutor questionável, pode-se considerar, como diz Luiz Costa Lima, que Cervantes rompe com todo o ilusionismo de que o que se lê é história verdadeira e se desgarra de toda a imposta verossimilhança, preparando o reconhecimento ficcional de seu texto (2009, p. 251).

A atividade do tradutor começa de imediato e informalmente. Ele é literalmente "pego na rua" logo após o narrador ter comprado os cartapácios, e é convocado a satisfazer a curiosidade daquele, aguçada logo na primeira revelação do conteúdo.

Cuando yo oí decir «Dulcinea del Toboso», quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote. Con esta imaginación, le di prisa que leyese el principio, y, haciéndolo ansí, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*. (p. 102)
Quando ouvi aquele "Dulcineia d'El Toboso", fiquei atônito e suspenso, pois logo cuidei que continham aqueles cartapácios a história de D. Quixote. Com essa imaginação, dei-lhe pressa a que lesse o início e, assim fazendo, vertendo de improviso do arábico, disse que dizia: *História de D. Quixote de La Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábico.*

Depois disso, o narrador encomenda "oficialmente" a tradução completa do manuscrito em troca de certo pagamento e recebe do tradutor a promessa da realização de um trabalho a contento. Pode-se dizer que, mais uma vez como elementos da paródia, narrador e tradutor reproduzem o comportamento registrado no estilo cavaleiresco, aquele

fazendo as vezes da figura do mecenas – embora nada abastado – e este comprometendo-se humildemente a dedicar-se a sua tarefa.

> Apartéme luego con el morisco por el claustro de la iglesia mayor, y roguéle me volviese aquellos cartapacios, todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada, ofreciéndole la paga que él quisiese. Contentóse con dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo, y prometió de traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad. Pero yo, por facilitar más el negocio y por no dejar de la mano tan buen hallazgo, le truje a mi casa, donde en poco más de mes y medio la tradujo toda, del mesmo modo que aquí se refiere.
> (p. 102-103)

> Logo me apartei com o mourisco pelo claustro da igreja matriz e lhe roguei que me vertesse aqueles cartapácios, todos os que tratassem de D. Quixote, para a língua castelhana, sem nada lhes tirar nem pôr, oferecendo-lhe em troca a paga que ele quisesse. Contentou-se com duas arrobas de passas e duas fangas de trigo, e prometeu traduzi-los bem e fielmente e com muita brevidade. Mas eu, para mais facilitar a tarefa e não dar de mão tão feliz achado, o levei à minha casa, onde em pouco mais de mês e meio traduziu ele a história inteira, do mesmo modo que aqui se refere.

Nesse primeiro livro, há somente mais uma referência à obra como tradução, no mesmo capítulo nove, quando é retomada a narração do episódio interrompido no capítulo anterior por “falta de informações” sobre sua continuação e desfecho. Essas informações estão registradas no manuscrito encontrado e a conclusão do episódio somente poderá ser conhecida por meio da tradução.

Aqui, o questionamento principal é sobre a confiabilidade do autor, não do tradutor; porém, as mesmas razões de desconfiança em relação ao primeiro contaminarão a credibilidade do segundo.

> Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y ansí me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio; cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rancor, ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo de aviso de lo presente, advertencia de lo por venir. En ésta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto. En fin, su segunda parte, siguiendo la tradución (sic), comenzaba desta manera: […]
> (p. 103-104)

> Se a esta se pode fazer alguma objeção acerca de sua verdade, não poderá ser outra que ter sido o seu autor arábico, sendo muito próprio dos dessa nação ser mentirosos; ainda que, por serem eles tão nossos inimigos, antes se pode entender ter sido nela mais parco que demasioso. E assim me parece, pois quando se poderia e deveria estender a pena nos elogios de tão bom cavaleiro, parece que de indústria o autor lhes guarda silêncio: coisa malfeita e pior pensada, tendo e devendo de ser os historiadores pontuais, verdadeiros e em nada apaixonados, que nem o interesse nem o medo, o rancor nem a afeição os desviem do caminho da verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do porvir. Nesta sei que se achará tudo que se pode desejar na mais grata; e se algo de bom nela faltar, tenho para mim que será por culpa do cão do autor, antes que por falta do sujeito. Enfim, sua segunda parte, segundo a tradução, começava desta maneira:

A partir desse momento, todo o restante da narrativa até seu encerramento será considerado como tradução da obra do suposto historiador. A questão da confiabilidade levantada pelo narrador surge do fato de o autor ser um historiador *arábico*. Ao atribuir-lhe essa origem, Cervantes uma vez mais joga com as noções de verdade e ficção: história, aqui, tanto pode ser realidade – História – quanto invenção – estória.

Sobre a noção de história para os historiadores muçulmanos, Mamed Mustafa Jarouche destaca que há uma divisão entre *tarikh*, que é a história propriamente dita, e *khabar*, que é a crônica, um "relato quase histórico", ou seja, "relatos meio anedóticos nos quais havia a participação de personagens históricas, mas que muita vez não podiam ser confirmados de modo seguro, de acordo com os critérios dos historiadores" (2011, p. 175).

Ao dizer que a "história é a mãe da verdade" (*la verdad, cuya madre es la historia*), Cervantes faz uma inversão: geralmente acredita-se que a verdade seja a mãe da história (História), isto é, que os fatos registrados como históricos sejam verdadeiros. No **Quixote**, é a história que constrói a verdade, ou seja, a veracidade dos fatos é determinada pela narrativa, a ficção domina a realidade.

Estamos, então, à mercê do caráter duvidoso do autor arábico.

Ora, lembremos que o tradutor é um "mourisco aljamiado", ou seja, um espanhol de origem árabe, portanto, tão passível de desconfiança quanto o autor do manuscrito.

Não obstante, esse "mourisco aljamiado" é também um mouro batizado; o que o apresenta como um elemento de união entre as culturas árabe e cristã, a primeira representando a mentira e a fantasia, e a segunda, a verdade e o raciocínio. Nosso pseudotradutor torna-se, então, tanto a imagem da obra – um jogo ilusório em que ficção e realidade ocupam o mesmo espaço ao mesmo tempo – como também a própria metáfora desse encontro.

Esse mestiço cultural é elemento fundamental na cadeia narrativa, pois ele une o suposto autor (Cide), ao narrador (Cervantes). Mesclando em si os elementos das duas culturas, ele faz a ponte entre elas para que a história possa ser conhecida; é ele quem intermedeia e possibilita esse conhecimento.

Não é à toa que a tradução se desenvolve em Toledo, principal centro de tradução na Idade Média, a partir do qual disseminou-se o conhecimento trazido pelos árabes, ato intermediado por muitos tradutores moçárabes.

No labirinto de espelhos que oferece ao leitor imagens simultâneas de vários narradores, a presença do tradutor entre elas contribui para o desdobramento da narrativa: Cide, o autor, é refratado pelo tradutor, o qual, por sua vez, é refratado pelo Cervantes narrador.

Hagedorn (2006, p. 76) diz que esse desdobramento traz à tona a noção de que aquilo que é contado passa pelo viés da interpretação, o que considero consistente com a paródia, pois a prática tradutória da Idade Média, estendida para a literatura de cavalaria, passava pela intervenção do tradutor no texto. Ele observa ainda que tal desdobramento promove um distanciamento entre os fatos narrados e o leitor, levando-o ao questionamento sobre a veracidade da narrativa.

Desse modo, Cervantes reverte o efeito da pseudotradução, até então utilizada como instrumento criador de verossimilhança para que um texto fosse aceito como verdade. No **Quixote**, em vez de ratificar o texto como verdade incontestável, ela o revela como ficção.

Conforme mencionado anteriormente, as “aparições” do tradutor na narrativa são esporádicas. Na verdade, ele é uma figura anônima e sem voz própria, sendo apenas referido pelo narrador – seu “mecenas” – como se este reproduzisse as discussões dos dois sobre o texto e o trabalho de tradução.

No primeiro livro, sua presença se resume aos trechos reproduzidos acima referentes ao encontro do manuscrito. Depois disso, ele volta a ser citado somente no segundo livro.

Nos dois momentos abaixo, faz-se somente referência ao trabalho de tradução, porém, com elogios tanto à iniciativa de traduzir quanto à qualidade do resultado.

Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebién haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes. (p. 580)
Bem haja Cide Hamete Benengeli, que a história de vossas grandezas deixou escritas, e mais que bem haja o curioso que teve o cuidado de as mandar traduzir do arábico ao nosso vulgar castelhano, para o universal entretenimento das gentes.

[...] porque el moro en su lengua y el cristiano en la suya tuvieron cuidado de pintarnos muy al vivo la gallardía de vuestra merced, […] (p. 581)
[...] porque o mouro em sua língua e o cristão na dele tiveram o cuidado de mui vivamente nos pintar a galhardia de vossa mercê, [...]

Nas outras ocasiões, o tradutor é mostrado no comando do texto, tomando decisões que influenciam diretamente no conteúdo do narrado. Essas "tomadas de posição" do tradutor, além da óbvia intenção de paródia, constituem momentos cruciais na construção do jogo de ficção e realidade.

(Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese; pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía, y así, prosiguió diciendo:) […] (p. 593)
Chegando a escrever o tradutor desta história este quinto capítulo, diz ele que o tem por apócrifo, porque aqui fala Sancho Pança em estilo diferente do que se pode esperar do seu parco engenho e diz coisas tão sutis, que não tem por possível que ele as soubesse, mas que não quis deixar de traduzi-lo, por cumprir com o dever de seu ofício, e assim prosseguiu, dizendo: [...]

(Por este modo de hablar, y por lo que más abajo dice Sancho, dijo el traductor desta historia que tenía por apócrifo este capítulo.) (p. 596)
(Foi por esse modo de falar, e pelo que diz Sancho mais abaixo, que o tradutor desta história disse que tinha este capítulo por apócrifo.)

(Todas estas razones que aquí va diciendo Sancho son las segundas por quien dice el traductor que tiene por apócrifo este capítulo, que exceden a la capacidad de Sancho. […] (p. 598)	(Todas essas razões que aqui vai dizendo Sancho são as segundas pelas quais o tradutor diz ter este capítulo por apócrifo, pois excedem a capacidade de Sancho. [...]

[…] pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia; la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones. (p. 687)	Mas ao tradutor desta história houve por bem passar estas e outras semelhantes minúcias em silêncio, por não se ajustarem bem ao assunto principal da história, cuja força mais está na verdade do que nas frias digressões.

Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones:[…] (p. 738)	Diz quem traduziu esta grande história do original daquela escrita pelo seu primeiro autor, Cide Hamete Benengeli, que, chegando ao capítulo da aventura da gruta de Montesinos, à margem dele estavam escritas por mão do mesmo Hamete estas mesmas razões: [...]

Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: […] a lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano siendo él moro como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano cuando jura, jura, o debe jurar, verdad, y decirla en lo que dijere, […] (p. 763)	Entra Cide Hamete, cronista desta grande história, neste capítulo com estas palavras: [...]. Sobre o que diz seu tradutor que o jurar Cide Hamete como católico cristão, sendo ele mouro, como sem dúvida o era, não quis dizer outra coisa senão que, assim como o católico cristão, quando jura, jura ou deve jurar verdade e dizê-la em tudo o que disser, [...]

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él se le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote […] (p. 876)
Dizem que no próprio original desta história se lê que, chegando Cide Hamete a escrever este capítulo, seu intérprete não o traduziu como o escrevera, que foi um modo de queixa que o mouro teve de si mesmo por ter tomado entre mãos uma história tão seca e tão limitada como esta de D. Quixote, [...]

O trecho acima é a última referência direta ao tradutor do manuscrito. No entanto, alguns capítulos adiante, um comentário geral sobre a atividade da tradução e o ofício do tradutor adicionam mais uma peça ao jogo narrativo no qual a tradução é elemento duvidoso na revelação de uma verdade. É Dom Quixote quem diz:

[…] Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los trapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen. Fuera desta cuenta van los dos famosos traductores: el uno, el doctor Cristóbal de Figueroa, en su *Pastor Fido*, y el otro, don Juan Jáurigui, en su *Aminta*, donde felizmente ponen en duda cuál es la tradución o cuál es el original. (p. 1027)
[…] Mas, contudo, me parece que o traduzir de uma língua em outra, como não seja das rainhas das línguas, grega e latina, é como olhar as tapeçarias flamengas pelo avesso, que por mais que se vejam as figuras, são cheias de fios que as obscurecem e não se veem com a lisura e lustre da face; e o traduzir de línguas fáceis nem argui engenho nem elocução, como não o argui quem traslada ou copia um papel de outro papel. E nem por isso quero inferir que não seja louvável este exercício do traduzir, porque em outras coisas piores se poderia ocupar o homem e que menos proveito lhe trouxessem. Fora desta conta vão os dois famosos tradutores: um o doutor Cristóbal de Figueroa, em seu *Pastor Fido*, o outro, D. Juan de Jáurigui, em sua *Aminta*, que com felicidade põem em dúvida qual é a tradução e qual o original.

O constante questionamento engendrado pela convivência simultânea dessas três figuras narrativas – autor/tradutor/narrador – me leva de volta à observação de Mário González (2010, p. 348) de que ao lermos o **Quixote** somos leitores de uma leitura porque suas aventuras são fruto de sua reação à leitura dos romances de cavalaria.

Partindo da pseudotradução, creio que essa noção possa ser estendida a outros níveis: 1) somos leitores da leitura que o tradutor faz do texto de Cide Hamete; 2) somos

leitores da leitura que o narrador faz da tradução; 3) somos leitores da leitura que Dom Quixote faz da narrativa de suas aventuras. Enfim, somos leitores de uma leitura de uma leitura de uma leitura de uma leitura. Ou seja, a paródia da pseudotradução nos permite sermos leitores de múltiplas leituras.

Diante disso, concordo com o comentário de Hagedorn (2006, p. 84) de que Cervantes atribui uma nova função à tradução fictícia dentro da novela moderna ao cruzar a prática antiga e convencional da pseudotradução como elemento de verossimilhança com um uso novo da pseudotradução como elemento ficcional dentro da própria ficção.

A paródia da prática medieval e do gênero que emergiu dela leva a uma inovação no sistema literário vigente.

A pseudotradução exerce papel fundamental nesse movimento porque tem participação ativa na composição do jogo de ficção e realidade que estabelece o questionamento do que era um gênero estabelecido, na direção da construção de uma nova forma literária.

Capítulo 4

Século XVIII:

A inauguração de uma estética

The Castle of Otranto

Figura 4: Elmo e espada gigantes em O castelo de Otranto
Fonte: English 4245, Jane Austin – University of Wyoming
Disponível em: <http://www.uwyo.edu/numimage/4245readings.html>

Capítulo 4

Século XVIII: A inauguração de uma estética

Horace Walpole: The Castle of Otranto

4.1. O fascínio da escuridão

Aterrissamos em nossa próxima escala após uma viagem um pouco mais curta que a anterior, cerca de um século e meio. Estamos em meados do século XVIII e assistimos à formação do romance moderno.

Segundo Massaud Moisés (2006, p. 158-159), o romance como o entendemos hoje surge com o romantismo originário da Escócia e da Prússia como resposta ao desgaste das estruturas da Renascença e à ascensão da burguesia. Em relação a essa nova classe emergente, desponta como "porta-voz de suas ambições, desejos, veleidades, e, ao mesmo tempo, ópio sedativo da mesmice cotidiana". Ele reflete o novo estilo de vida, porém, não é reconhecido – ou admitido – como reflexo, mas considerado uma diversão.

Na Inglaterra, local específico de interesse deste capítulo, **Pamela** (1740) e **Clarissa Harlowe** (1748), de Samuel Richardson, e **Roderick Random** (1748), de Tobias Smollet, já prenunciam o novo estilo. Todavia, a narrativa considerada a obra introdutora do romance moderno, embora ainda comprometida com a técnica da novela, é **The History of Tom Jones**, de Henry Fielding, publicada em 1749 (p. 160).

Em **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII** (2002, p. 11), Sandra Guardini Vasconcelos apresenta o romance como um gênero que surge apoiado em várias formas, técnicas e tradições de fontes em prosa e verso medievais e posteriores, realistas e romanescas[78]. Massaud Moisés afirma que o romance vem ocupar o lugar da narrativa épica (p. 159).

Esse estilo de escritura nascente busca dar conta de um novo conteúdo social, com raízes fincadas no tempo histórico e em contextos socioculturais específicos, trazendo à tona o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que imita. O novo

[78] A nomenclatura adotada por Sandra Vasconcelos usa "romanesco" como tradução do termo inglês *romance*, referindo-se às narrativas antigas e "romance" como tradução de *novel*, referindo-se ao romance moderno. Massaud Moisés usa "novela" para o primeiro e "romance" para o segundo.

conjunto de técnicas narrativas tenta produzir relatos autênticos das experiências reais dos indivíduos. Ao propor-se representar a realidade, embora não ignore seus antecedentes, a nova concepção narrativa repudia os enredos oriundos da tradição. Assim, apresenta uma ruptura importante com a tradição literária e com os modos de pensar as relações entre a literatura e a sociedade.

Se o **Quixote** embaralhou as fronteiras de ficção e realidade, o romance traz novos questionamentos quanto à transposição da realidade na obra literária e à relação entre arte e moralidade. O realismo moral é uma das características do romance do século XVIII, com a valorização da experiência individual e as reflexões sobre si mesmo e sobre o mundo.

A confluência do esgotamento do romanesco com a emergência de uma forma literária nova caracteriza um momento histórico marcado pelo embate entre esse romanesco, representante da aristocracia, e o romance, representante da burguesia, no qual são colocadas em xeque as noções de honra e virtude, consideradas a partir de pontos de vista diferentes.

Essa nova forma de escritura tem como características a contemporaneidade, a credibilidade e a probabilidade, a familiaridade, a rejeição de enredos tradicionais, a linguagem liberta da tradição, o individualismo e a subjetividade, a empatia e a vicariedade, a coerência e a unidade de concepção, a inclusividade, a digressividade e a fragmentação, e a autoconsciência quanto à inovação e a novidade (VASCONCELOS, 2007, p. 38-39).

Há um esforço para distinguir o romance do romanesco. Este é visto como uma transgressão do natural e do provável, com suas justaposições de episódios nem sempre contínuos, suas séries de peripécias, provas de “heroicidade do herói”, polarização entre heróis e vilões, heróis e heroínas idealizados, suspensões das leis da natureza, intervenções de forças alheias ao mundo empírico convencional; enfim, um universo em que tudo é possível, mesmo que não seja provável nem verossímil. Em contraposição, o romance nascente assevera seu compromisso com a verdade e com os acontecimentos comuns, naturais e prováveis.

No princípio, os autores tinham que lidar com as restrições morais ou religiosas do público em relação à ficção e encontrar maneiras de conferir verossimilhança à narrativa. Para tanto, apesar de sua oposição às formas da tradição, lançam mão de recursos mais que conhecidos do romanesco: os *topoi* do manuscrito descoberto ou da apresentação do autor como depositário de documentos antigos.

Instaura-se a prática do prefácio como modo de o autor dialogar com o leitor e também como um espaço de debate entre os escritores. O prefácio é um lugar de explicitação de propósitos, de soluções formais, de definições e de justificativas, bem como de discussões sobre questões de estilo, estratégias, narrativas, pontos de vista, conteúdo e definições de gênero.

O romance responde a uma "exigência ideológica de construção de um novo modelo de conduta", uma "exigência cada vez maior de verossimilhança na ficção, uma tendência crescente de aproximação com o mundo real e com o tempo presente [...] busca de representação do mundo cotidiano e de personagens comuns", enfim, a uma necessidade de oferecer modelos de comportamento (VASCONCELOS, 2007, p. 165).

Entretanto, dentro desse contexto surge um tipo de prosa que vem abalar as estruturas desse romance em construção e deixar à mostra a prova da insistente permanência do romanesco: o gótico.

Trazendo à tona elementos que o racionalismo "havia pretendido relegar ao esquecimento" (VASCONCELOS, 2002, p. 119), o gótico surge para perturbar o equilíbrio e pôr à mostra "os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa". As ameaças de desintegração são mostradas simbolicamente na temática: natureza do poder, da lei, da sociedade, da família e da sexualidade (p. 122).

Ele interroga as contradições sociais presentes na coexistência de sentimentos ambivalentes em relação ao presente e ao passado. A exaltação dos valores burgueses de virtude e família e o repúdio à tirania e ao barbarismo feudais são concomitantes com o fascínio pelos costumes e valores medievais e a admiração da ordem do mundo feudal. O homem setecentista apresenta-se dividido entre duas concepções do passado: um período distante, de ignorância e superstição, do qual a civilização emergiu triunfalmente, todavia, um período de uma pureza constitucional e de uma virtude política das quais a sociedade se alienou (WATT, 1999, p. 14).

Como reflexo dessa ambiguidade inquietante, o gótico surge como uma forma híbrida que mescla o romanesco medieval e o romance moderno, povoando "castelos e abadias com personagens que portam trajes de época, mas pensam, sentem e agem de acordo com os ideais setecentistas" (VASCONCELOS, 2002, p. 128).

Na Inglaterra do século XVIII, ele expôs a face do progresso que o racionalismo iluminista tentava ignorar: os temores e ansiedades diante das incertezas de uma sociedade em transformação.

Segundo Valdine Clemens (1999, p. 2), a preocupação com o medo primordial na ficção do século XVIII é uma reação ao crescente secularismo da era pós-iluminismo, o qual cria uma demanda por algo selvagem e primitivo que excite emoções primevas.

A visão do gótico como simples escapismo é parcial e equivocada. Tendo emergido do desenvolvimento do mundo urbano industrial, ele serve como um tipo de "linha do tempo antropológica" que mostra como esse tipo de organização é jovem e como o passado ainda modela as realidades psíquicas do presente. Ele reafirma a fragilidade dos limites impostos pela civilização ao comportamento humano e mostra que esse mundo é muito mais antigo e menos antropocêntrico do que se gostaria de admitir.

É, portanto, um desafio ao ceticismo iluminista, desestabilizando as noções sobre a superioridade civilizada, a marcha do progresso e os poderes da mente racional ao apontar para a falta de raízes do mundo contemporâneo. Ao mesmo tempo que o crescimento tecnológico acelerado proporciona segurança e conforto, também gera um sentimento crescente de fragmentação temporal e de ansiedade pelo futuro (p. 4).

As lutas dos protagonistas góticos contra culpas e transgressões ocultas indicam uma necessidade de confrontar questões de responsabilidade social e moral; elas identificam o "vão" entre a ideologia oficial e a realidade empírica (p. 6).

A perda da conexão passado-presente-futuro faz nascer no seio do desprezo racionalista pelo barbarismo da Idade Média um sentimento de nostalgia em relação a um passado em que o miraculoso e o demoníaco eram parte do cotidiano. As pessoas começam a sentir-se insatisfeitas com os limites impostos à imaginação e à emoção pela estética neoclássica e o racionalismo iluminista (p. 5).

O gótico restabelece essa conexão perdida ao forjar uma ligação imaginária com o passado arcaico. O que importa não é a reconstrução histórica, mas a evocação de estados emocionais intensos, especialmente do medo supersticioso. Para tanto, ele constrói um passado idealizado, voltando-se para a Idade Média como representante de um mundo de valores genuínos em oposição à sociedade industrial. No plano estético, isso se dá pela reação à rigidez das normas neoclássicas, e no âmbito político-social, pela oposição aos mitos iluministas de progresso e de mudança pela razão (PIRES, 2011, p. 77).

Não obstante, suas características contestatórias não conferiram ao gótico uma posição privilegiada dentro do sistema literário. Na verdade, somente na década de 1920 ele começou a perder o status de subgênero. De modo geral, "a história literária tendeu a obliterar a heterogeneidade e a diversidade" do gótico, reduzindo-o a um conjunto de

características homogêneas tais como cenários arcaicos, eventos sobrenaturais e personagens estereotipados (VASCONCELOS, 2002, p. 124-125).

O Castelo de Otranto, de Horace Walpole, publicado em 1764 é apontado como a obra inaugural do gótico, tendo introduzido "por assim dizer, no seio dos ideais neoclássicos de harmonia, decoro e moderação, o horrível, o insano, o demoníaco, escancarando as contradições que marcaram a assim chamada Era da Razão" (VASCONCELOS, 2002, p. 119).

Segundo Clemens,

> *Walpole's use of a non-realistic or "romantic" historical setting established one of the most important conventions of Gothic fiction, which would be taken up by later writers: the strategy of displacement, whereby readers can distance themselves from their immediate social world, with its particular biases and constraints. Suspending the rules of realism allows the entry of normally inadmissible material that, while it reflects actual social conditions, does so in a somewhat disguised or muted form.*
>
> (1999, p. 31-32)[79]

E foi de maneira disfarçada que Walpole escolheu apresentar sua obra à racional sociedade de meados do século XVIII, utilizando um recurso tão antigo quanto o cenário de sua narrativa: a pseudotradução.

[79] O uso feito por Walpole de um cenário não-realista ou "romântico" estabeleceu uma das mais importantes convenções da ficção gótica, a qual seria utilizada por escritores posteriores: a estratégia do deslocamento, por meio do qual os leitores podem distanciar-se de sua realidade social imediata, com suas tendenciosidades e restrições particulares. A suspensão das regras do realismo permite a introdução de material normalmente inadmissível que, enquanto reflete as condições sociais reais, o faz de forma de algum modo disfarçada ou amenizada. Tradução minha.

4.2. Uma sombra nas luzes do romance moderno

Well! I begin to be ashamed of my magnificence.
(Horace Walpole, 1º de julho de 1763)[80]

4.2.1. A obra

A epígrafe acima não foi retirada de nenhum livro, ensaio, artigo ou comentário, nem estava inserida em nenhum tipo de contexto. Encontrei-a isolada, num ímã de geladeira, um suvenir vendido na lojinha anexa à entrada da casa de Strawberry Hill, a propriedade de veraneio de Horace Walpole, na cidade de Twickenham, cerca de cinquenta minutos a sudoeste de Londres, hoje transformada em museu e aberta à visitação pública.

Comprei o tal ímã, instigada pela ideia da figura de alguém que pudesse ter tão pretensiosa opinião sobre si mesmo. Junto com ele, adquiri um pequeno livro contendo uma descrição da casa escrita pelo próprio Walpole em seus dias de proprietário e que hoje, com alguns apontamentos extras, serve de guia ao visitante. Nesses apontamentos, a explicação do contexto: Walpole teria feito a vaidosa exclamação extasiado diante da grandiosidade de uma das salas da casa, a luxuosa galeria onde era exposta sua coleção de retratos.

Essa experiência física de Strawberry Hill foi a constatação do que já suspeitava a partir de minhas leituras: não é possível falar de **O castelo de Otranto** sem ligá-lo intimamente à personalidade idiossincrática de seu criador.

Sobre a casa, Walpole diz no prefácio de sua descrição: *It was built to please my own taste and in sole degree to realize my own vision*[81]. A obra parece seguir o mesmo preceito.

Brian Louis Pearce (2011, p. 5) refere-se a Walpole como o recriador de uma herança cultural que manipula presente e passado para seus próprios objetivos estéticos. Nesse processo de recriação, a essência é o tom aparentemente inconsequente e de casualidade irônica em cada toque.

---

[80] Bem! Começo a sentir-me encabulado com minha magnificência. Tradução minha.
[81] Foi construída para agradar meu próprio gosto e exclusivamente para concretizar minha própria visão. Tradução minha.

Nascido no seio da sociedade tradicional inglesa, Walpole aproveitou as vantagens de sua posição social e financeira sem deixar-se moldar por elas. Para Pearce, sua maior realização é a formatação de uma *persona*; em sua vida é possível visualizar um processo de formação de um esteta. "Ele é seu próprio artefato" e seu legado mais precioso é a "noção" de Walpole.

Ele via a si mesmo como um observador da vida, um acadêmico em certo nível e um escritor criativo, que acreditava que todos os esforços literários deveriam "entreter, informar, inovar" (GALLOWAY, 2011, p. 28). Tudo o que o circundava, terreno, jardins, casa, coleções, amigos, escritos – ficção e não-ficção – eram parte de um projeto gótico.

Em sua introdução à edição da obra utilizada nesta pesquisa, Michael Gamer nota que todos os escritos e publicações de Walpole na Strawberry Hill Press, uma editora própria montada em sua propriedade, mostram um senso de humor com preferência pela paródia e o burlesco e um gosto pela singularidade (WALPOLE, 2001, p. XX-XXI).

Indo mais além, Walpole encorajava amigos e leitores a associar Strawberry Hill ao cenário de **O castelo de Otranto**, referindo-se à propriedade como Otranto e a si mesmo como "o Senhor de Otranto". A inspiração para a obra teria sido um sonho influenciado pela atmosfera do lugar (p. XXIV).

> *[...] Shall I even confess to you what was the origin of my romance? I waked one morning in the beginning of last June from a dream, of which all I could recover was, that I had thought myself in an ancient castle (a very natural dream for a head filled like mine with Gothic story) and that on the uppermost bannister of a great staircase I saw a gigantic hand in armour. In the evening I sat down and began to write, without knowing in the least what I intended to say or relate. The work grew on my hands, and I grew fond of it – add that I was glad to think of anything rather than politics […]*[82]

[82] [...] Devo confessar qual a origem de meu romance? Acordei numa manhã no início do último mês de junho de um sonho do qual tudo o que conseguia recordar era que me imaginara em um antigo castelo (um sonho muito natural para uma mente como a minha, repleta de estórias góticas) e que, na balaustrada mais alta de uma grande escada, vi uma mão gigantesca revestida de armadura. À noite, sentei-me e comecei a escrever sem ter a mínima ideia do que pretendia dizer ou relatar. A obra cresceu em minhas mãos, e eu me afeiçoei a ela – some-se a isso o fato de que me sentia feliz por pensar em algo que não fosse política [...]. Tradução minha.
Carta de Horace Walpole a William Cole, 9 de março de 1765. Citada por Michael Gamer na introdução à edição utilizada nesta pesquisa (WALPOLE, 2001, p. xxiv).
Walpole também sugere que Strawberry Hill inspirou **O castelo de Otranto** no prefácio de sua descrição da propriedade (PATEY, 2011, p. 5).

Talvez esse relato seja mais uma faceta da *persona* Walpole.

Filho de Robert Walpole, poderoso primeiro-ministro inglês de 1721 a 1742, Horace também era uma figura proeminente da aristocracia e da política inglesas e gozava de grande prestígio junto à alta sociedade. No meio literário, era conhecido como autor de ensaios políticos e catálogos de curiosidades históricas e artísticas; no parlamento, como um político de atuação pífia e desinteressada; nos círculos sociais, marcava presença sua peculiar coleção de bricabraques de épocas diversas que, na realidade, não tinham ligação entre si, nem verdadeiro valor histórico, mas que o poder de persuasão de sua personalidade conseguia transformar, no mínimo, em objetos de curiosidade.

No entanto, pressentia-se nele algo de deliberadamente estudado; sua grande preocupação parecia ser construir uma imagem diletante, para alguns, afetada e aparente, baseada na excentricidade e no exagero no comportamento e nas opiniões. Para além das desconfianças, Walpole já era suficientemente um captador natural de atenções; a história do sonho que engendrou **Otranto** somente o ajudava a manter-se no centro do burburinho.

Em 1810, Anna Letitia Barbauld descreveu Walpole como um *gentleman* que escrevia e publicava para seu próprio prazer e que aliava em si o homem da moda, o homem de espírito e o acadêmico elegante. As características de sua casa refletiam seu gosto por ideias românticas conectadas com o gótico e os tempos da cavalaria e seu romance foi a efusão divertida de um homem espirituoso que dá rédeas a sua imaginação[83].

Quando a primeira edição de **O castelo de Otranto** veio a público na véspera do Natal de 1764, o autor, William Marshall, Gent., identificava-se no prefácio como tradutor de um texto italiano original do século XVI encontrado na biblioteca de uma antiga família católica do norte da Inglaterra.

Tratava-se do relato de eventos ocorridos numa época bastante anterior à data do documento escrito, em algum momento entre o final do século XI e a metade do século XII. Contava a história de um acerto de contas, na qual, passadas três gerações, o espírito de um antigo senhor cujo reino fora usurpado, cumprindo uma profecia, volta para reclamar o que lhe fora roubado e restabelecer os direitos de seus descendentes. Para isso, ele assombra o castelo do usurpador, trazendo o medo e a morte.

---

[83] Anna Letitia Barbauld, 'Horace Walpole', in: **The British Novelists**, 1810. Extrato. In: WALPOLE, 2001, Apêndice, p. 131-132.

William Marshall é personificado como um cavalheiro inglês do século XVIII que traduz um padre napolitano militante do século XVI, que, por sua vez, se apropriara de uma história local do século XIII com possíveis fins religiosos e políticos, especulando-se que tal relato pertencesse à época da Contrarreforma italiana.

Segundo a análise de Michael Gamer em sua introdução (p. 104, notas 1 e 2), a apresentação de **Otranto** obedece a uma lógica de centros e margens, criando um senso de estranheza marcado pelo distanciamento geográfico e religioso.

Ele destaca que o manuscrito foi impresso em Nápoles, no *sul* da Itália e encontrado no *norte* da Inglaterra; como tenha viajado entre pontos tão distantes, não é esclarecido.

Além disso, observo que as condições de seu encontro o contrapõem ideologicamente às de sua tradução: ele estava numa biblioteca de uma família *antiga*, *católica*, no *norte* da Inglaterra, ou seja, mergulhado num ambiente periférico, tradicional e conservador; em contrapartida, a tradução é feita por um cavalheiro londrino, no contexto de uma Londres *urbana*, *protestante*, *moderna* e *ilustrada*.

Constrói-se, assim, um jogo de opostos físico e ideológico essencial para criar o distanciamento entre a narrativa e sua apresentação, o qual se mostrará fundamental na recepção e no impacto da obra.

A recepção da crítica foi dúbia. O periódico **Critical Review** desaprovou veementemente a temática, dizendo que "a publicação de qualquer obra, [naquela] época, na Inglaterra, composta de matéria tão inferior, [era] um fenômeno que não se [podia] admitir"[84], apesar de indicar alguns pontos positivos quanto ao desenvolvimento da narrativa. Já o **Monthly Review**, de maneira mais branda, classificou o gótico como um conjunto de absurdos que precisavam ser digeridos para que se pudesse desfrutar a leitura e fez comentários bastante lisonjeiros à narrativa, à linguagem, à construção dos personagens e à força dramática do texto.

É lógico que, no momento em que o romance inglês se consolidava fundamentado numa estética que privilegiava a razão e proclamava que essa nova corrente de literatura em prosa deveria contribuir para a formação moral, social e cultural de seus leitores, uma obra na qual os acontecimentos eram governados pelo sobrenatural e não podiam ser explicados pela razão não poderia ser aceita sem ressalvas.

---

[84] Crítica a **The Castle of Otranto**, **Critical Review 19**, janeiro de 1765. Extrato. In: WALPOLE, 2001, Apêndice, p. 117. Tradução minha.

Digno de nota é o fato de ambos os periódicos lançarem dúvidas sobre a autenticidade da tradução. Não que questionassem a qualidade do trabalho do tradutor, mas a obra como tradução, pois observaram na narrativa traços que lhes pareciam anacrônicos em relação ao período ao qual se atribuía o original. No entanto, o **Monthly Review** elogiou a posição de distanciamento do tradutor, o qual analisou a obra à luz dos valores racionais do século XVIII, "supondo-se que a obra realmente [fosse] uma tradução[85].

Já o sucesso de público foi imediato. A primeira tiragem, de quinhentos exemplares, esgotou-se em quatro meses, sendo necessária uma segunda edição, publicada em 11 de abril de 1765, com a impressão de mais quinhentos exemplares.

De fato, esta segunda edição veio corroborar a desconfiança dos periódicos. Nela, William Marshall, Gent., o tradutor, cede a pena a Horace Walpole, que assume-se como autor da obra, escrita no mesmo ano de 1764, e que, estrategicamente, escolheu não publicar seu livro por sua própria editora mantida em Strawberry Hill.

Walpole justifica seu procedimento explicando que a ideia de publicá-la como se fosse uma tradução surgira de sua insegurança em relação ao julgamento dos leitores quanto a sua habilidade como escritor de ficção e à reação do público diante da novidade de uma prosa que se desviava das diretrizes do novo romance inglês.

Numa época em que os padrões de pensamento eram orientados pelo secularismo e o racionalismo, uma obra em que se evocavam emoções primitivas conduzidas pelo sobrenatural, pelo irracional e pelo mistério inexplicável pelas leis da natureza e do raciocínio – características atribuídas a um período histórico considerado obscuro, dominado pela barbárie e pela ignorância – vem subverter as convenções estéticas que pretendiam demonstrar e afirmar a superioridade do homem moderno em relação a seus antepassados.

Não se sabe se esse foi o propósito de Walpole. Seu comportamento diletante e seu discurso irônico não permitiram à crítica afirmar com certeza se sua intenção era realmente lançar o desafio de uma nova proposta estética ou simplesmente exercitar sua excentricidade para seu próprio prazer. Essa postura escorregadia pode ser percebida em

---

[85] Crítica a **The Castle of Otranto**, **Monthly Review 32**, fevereiro de 1765. Extrato. In: WALPOLE, 2001, Apêndice, p. 118. Tradução minha.

seus comentários numa carta a Mme. du Deffand[86], na qual, em defesa de sua criação, ele diz:

> *Let the critics have their say: I shall not be vexed: it was not written for this age, which wants nothing but cold reason. I own to you, and you will think me madder than ever, that of all my works it is the only one in which I pleased myself: I let my imagination run: my visions and my passions kindled me. I wrote it in defiance of rules, critics and philosophies: and it seems to me all the better for that. […]*
>
> *I am even persuaded, that some time hereafter, when taste shall resume the place which philosophy now occupies, my poor Castle will find admirers: we have actually a few among us already, for I am just publishing the third edition.*[87]

O que se sabe com certeza é que, tenha sido essa sua intenção ou não, **O castelo de Otranto** é nomeado na maior parte das antologias como fundador da chamada estética gótica na literatura, a qual inclui obras produzidas ao longo dos séculos com as mais diversas características, mas que mantêm o traço comum de tocar o que há de irracional, inexplicável e, portanto, assustador nas emoções humanas.

Não foi apenas a reação imediata da crítica à obra de Walpole que foi heterogênea. Muitos anos depois, no século XIX, seus comentadores ainda se dividiam num misto de admiração e desprezo; a obra ainda causava sensações mescladas de prazer e de desconforto.

Entre os entusiastas de **Otranto** estão dois escritores importantes.

---

[86] Mme. du Deffand: Marie de Vichy-Cahmrond, Marquise du Deffand (1697-1780), celebrada escritora de cartas e figura proeminente da sociedade literária francesa, cujos salões eram frequentados por cientistas e escritores importantes. Walpole a conheceu em 1765 e voltou a visitá-la várias vezes posteriormente. A maioria das 841 cartas que escreveu a Walpole está no acervo da Bodleian Library, em Oxford, nos volumes 3 a 8 da coletânea de correspondências de Walpole. In: WALPOLE, 2001, Nota 19 ao Apêndice, p. 156.

[87] Deixe que os críticos falem o que bem entenderem: eu não vou me aborrecer: ela [a obra] não foi escrita para esta época que não admite nada além da razão fria. Pois eu lhe digo, e a senhora há de julgar-me mais louco do que nunca, que entre todas as minhas obras essa é a única em que tive prazer: dei rédeas a minha imaginação: deixei-me inflamar por minhas visões e por minhas paixões. Escrevi em desafio às regras, às críticas e às filosofias: e me parece tanto melhor por isso. [...] **(1)
Estou inclusive convencido de que, daqui a algum tempo, quando o gosto reassumir o lugar atualmente ocupado pela filosofia, meu pobre Castelo encontrará admiradores: na verdade, já há alguns entre nós, visto que a terceira edição está prestes a ser publicada. **(2)
Carta de Walpole a Mme. du Deffand, 13 de março de 1767. **(1) Parte citada por Michael Gamer retirada da obra de Stephen Gwynn, **The Life of Horace Walpole**, 1932. In: WALPOLE, 2001, Introdução, p. xxvi. **(2) Parte citada por Walter Scott na introdução à edição de **The Castle of Otranto** de 1811. In: WALPOLE, 2001, Apêndice, p. 135. Tradução minha.

Sir Walter Scott, num longo prefácio a uma edição da obra de 1811[88], refere-se a **Otranto** como a primeira tentativa moderna de fundamentar uma ficção para entretenimento sobre as bases dos antigos romances de cavalaria. Ele defende a personalidade excêntrica de Walpole dizendo que seu gosto pela arquitetura e objetos antigos não é aleatório, mas envolve pesquisa e que esse gosto se estende para o experimento literário. Numa comparação, ele se refere a **Otranto** como um espécime do estilo gótico adaptado à literatura moderna, como Walpole já havia exibido em sua aplicação à arquitetura moderna.

Segundo Scott, o objetivo do autor foi unir o maravilhoso e o tom solene da novela de cavalaria à exposição precisa do caráter humano e ao contraste de sentimentos e paixões que devem ser delineados no romance moderno. Ao exercitar a "arte de provocar suspense e horror", Walpole apela para o sentimento secreto de amor pelo maravilhoso e o sobrenatural escondido em um canto do peito de todas as pessoas. Além disso, ele teria desejado oferecer uma imagem da vida nos tempos feudais, envolvida pelo sobrenatural, cuja impressão e empatia é menor nas mentes modernas.

Lord Byron, por sua vez, afirmou que o desprezo em relação a Walpole era devido ao fato de ele ser um nobre e um cavalheiro. Ele o chama de *Ultimus Romanorum* e diz que ele é o autor do primeiro romance e da última tragédia em língua inglesa e que, certamente, merecia estar num lugar mais alto do que qualquer outro escritor vivo[89].

Já críticos como John Dunlop (1814)[90] e William Hazlitt (1819)[91] estavam entre os detratores do autor, destacando em sua obra o exagero e um falso princípio de gosto.

Outra voz nesse coro é a de Thomas Babington Macaulay (1833)[92]. Para ele, Walpole era dono de uma mente doentia e desorganizada; excêntrico, artificial, melindroso, caprichoso; seu foco era no superficial e a política era uma mera distração; "suas feições eram compostas de máscaras sobre máscaras" e "seu temperamento era tal que tudo o que fosse pequeno, lhe parecia grande, e tudo o que fosse grande, lhe parecia pequeno".

---

[88] Introdução a **The Castle of Otranto**, 1811. Extrato. In: WALPOLE, 2001, Apêndice, p. 132-141.
[89] Prefácio a **Marino Faliero: Doge of Venice**, 1821. Extrato. In: WALPOLE, 2001, Apêndice, p. 143. A tragédia à qual Byron se refere é **Mysterious Mother**, peça de teatro com apenas 50 cópias impressas inicialmente na editora de Strawberry Hill em 1768 para distribuição para um pequeno círculo; a publicação para distribuição pública foi autorizada por Walpole somente em 1791.
[90] **The History of Fiction ... from the Earliest Greek Romances to the Novels of the Present Age**, 1814. Extrato. In: WALPOLE, 2001, Apêndice, p. 141-142.
[91] **Lectures on the Comic Writers**, 1819. Extrato. In: WALPOLE, 2001, Apêndice, p.142-143.
[92] Comentário a **Letters of Horace Walpole, Earl of Orford, to Sir Horace Mann, Edinburgh Review 58**, 1833. Extrato. In: WALPOLE, 2001, Apêndice, p. 143-149.

Macaulay diz ainda que ele é o mais afrancesado escritor inglês do século XVIII, e que sua essência é a afetação. Segundo o crítico, apesar de preocupar-se com a repercussão de seus escritos, Walpole não gostava de ser considerado como um autor por uma questão de *status*: autores, geralmente, não eram *gentlemen*.

Entretanto, ele se rende à aptidão de Walpole como escritor. Apesar de não admitir qualidade artística em seus escritos, reconhece sua habilidade de manter o leitor constantemente atento e entretido, de transformar o comum e o fútil em interessante, de fazer parecer convincente o que seria absurdo. Enfim, lhe concede a faculdade de dominar a arte de escrever o que as pessoas querem ler.

Distingue também sua habilidade linguística, que lhe permite distorcer sentidos de palavras, "torcer" frases e até cunhar palavras, como, por exemplo, *serendipity*: o dom de fazer descobertas felizes por acaso, cunhada em 1754 por Walpole para nomear a habilidade dos heróis de um conto de fadas de provável origem persa chamado, na versão inglesa, "The Three Princes of Serendip".

Sobre **Otranto**, Macaulay admite que, embora cheia de absurdos e com personagens insípidos, é uma narrativa ágil, sem digressões e que, em nenhum momento, torna-se monótona.

Seja qual for a opinião da crítica, o fato é que até 1797, ano da morte de Walpole, o livro teve ainda mais sete edições, bem como traduções para o italiano, o francês e o alemão e uma bem-sucedida adaptação para o teatro por Robert Jephson, em 1781, **The Count of Narbonne**, com vinte e uma apresentações no *Theatre Royal* de Londres. Até a edição utilizada neste trabalho (Penguin Books, 2001), a obra já contava com mais de cento e trinta edições.

Apesar de geralmente não ser um ponto que chame a atenção para além da polêmica sobre as intenções do autor, o fato de a obra ter sido apresentada inicialmente como uma tradução também é parte essencial dessa subversão estética. Ao engendrar uma farsa tradutória, Walpole criou para sua ficção uma possibilidade histórica que acentuou a sensação de desconforto e desestabilização emocional causada pelo que viria a ser a estética gótica. Além disso, causou um tremor nas bases do racionalismo setecentista e de seu fruto literário, o romance.

4.2.2. A pseudotradução e suas marcas

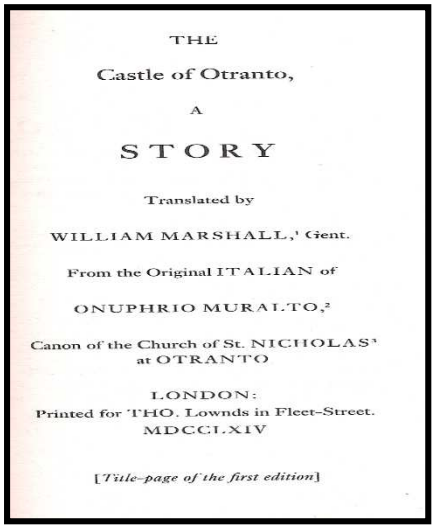
Em sua primeira edição, lançada em 24 de dezembro de 1764, **O castelo de Otranto** foi publicado como uma tradução convencional. Há uma página de rosto com o título da obra, o nome do tradutor, do autor, dados sobre o original e indicação da editora. Segue um breve prefácio no qual o tradutor apresenta e comenta aspectos da obra. Não há intervenções do tradutor no corpo da narrativa, portanto, todas as marcas de pseudotradução são encontradas no prefácio.

Essa presença do tradutor fictício limitada à moldura narrativa é típica em obras em que esse recurso não é aplicado a fim de chamar a atenção do leitor para a questão da ficcionalidade, como acontece no caso do **Quixote**, no qual o pseudotradutor tem voz dentro da narrativa.

Como essas marcas estão concentradas nos paratextos introdutórios, diferentemente do que foi feito no caso das duas obras analisadas nos capítulos anteriores, primeiramente apresento uma lista completa de todas elas, separadas por edição, seguidas dos respectivos comentários.

1) Folha de rosto da primeira edição[93]

Figura 5 – Folha de rosto da primeira edição de O Castelo de Otranto


THE

Castle of Otranto,

A

STORY

Translated by

WILLIAM MARSHALL,[1] Gent.

From the Original ITALIAN of

ONUPHRIO MURALTO,[2]

Canon of the Church of St. NICHOLAS[3] at OTRANTO

LONDON:
Printed for THO. Lownds in Fleet-Street.
MDCCLXIV

[*Title-page of the first edition*]

Fonte: WALPOLE, 2001

[93] Esta página não aparece na tradução da obra utilizada neste trabalho. Tradução minha.

O castelo de Otranto
Uma Estória
Traduzida por WILLIAM MARSHALL, Gent.
Do original ITALIANO de
ONUPHRIO MURALTO
Cônego da Igreja de St. NICHOLAS
em OTRANTO
LONDRES: Impresso por THO, Lownds, Fleet Street
MDCCLXIV

2) Prefácio à primeira edição[94]

The following work was found in the library of an ancient catholic family in the north of England. It was printed at Naples, in the black letter, in the year 1529. How much sooner it was written does not appear. (p. 5)
A presente obra foi descoberta na biblioteca de uma antiga família católica, no norte da Inglaterra. Foi impressa em Nápoles, em letras góticas, no ano de 1529. Não consta quanto tempo antes teria sido escrita.

There is no other circumstance in the work that can lead us to guess at the period in which the scene is laid: the names of the actors are evidently fictitious, and probably disguised on purpose […] (p. 5)
Não há nenhuma outra circunstância na obra que possa levar-nos a descobrir o período em que se passam as cenas. Os nomes das personagens são evidentemente fictícios e, provavelmente, foram disfarçados intencionalmente.

The beauty of the diction, and the zeal of the author, [moderated however by singular judgement] concur to make me think that the date of the composition was little antecedent to that of the impression. (p. 5)
A beleza da dicção e o cuidado do autor (moderados, entretanto, por seu juízo singular) levam-me a pensar que a data da composição antecedeu em muito pouco tempo a da impressão.

[94] As traduções seguem o texto da tradução brasileira da obra por Alberto Alexandre Martins. Ver referências.

It is not unlikely that an artful priest might endeavour to turn their own arms on the innovators; and might avail himself of his abilities as an author to confirm the populace in their ancient errors and superstitions. If this was his view, he has certainly acted with signal address.
(p. 5)

Não é improvável que um padre habilidoso tenha se esforçado por voltar as suas próprias armas contra os renovadores; e pudesse ter se servido de seus talentos para reafirmar no populacho suas antigas crendices e superstições. Se era essa sua intenção, ele realmente atingiu seus objetivos.

This solution of the author's motives is however offered as a mere conjecture. Whatever his views were, or whatever effects the execution of them might have, his work can only be laid before the public at present as a matter of entertainment.
(p. 6)

Tal interpretação dos motivos do autor não passa, entretanto, de mera conjectura. Quaisquer que sejam seus pontos de vista, ou quaisquer que tenham sido os efeitos de sua execução, tal obra só pode ser apresentada ao público, hoje em dia, como um fato de entretenimento.

That was not the case when our author wrote; much less when the story itself is supposed to have happened. Belief in every kind of prodigy was so established in those dark ages, that an author would not be faithful to the *manners* of the times who should omit all mention of them. He is not bound to believe them himself, but he must represent his actors as believing them.
(p. 6)

O mesmo não se dava quando nosso autor estava escrevendo; muito menos quando a história estaria supostamente se passando. A crença em todas as espécies de prodígios era tão enraizada naquela idade de trevas, que um autor não seria fiel aos *costumes* da época se omitisse toda menção a eles. Ele próprio não é obrigado a acreditar, mas deve retratar suas personagens como se essas acreditassem.

Terror, the author's principal engine, prevents the story from ever languishing; […]
(p. 6)

O medo, o principal agente desse autor, evita que a história se esvaneça em qualquer momento; [...]

[…] the art of the author is very observable in his conduct of the subalterns.
(p. 6)

[…] a arte do autor é bastante notável em sua condução dos subalternos.

It is natural for a translator to be prejudiced in favour of his adopted work. (p. 6)
É natural que um tradutor tome o partido da obra que adaptou.[95]

Yet I am not blind to my author's defects, I could wish he had grounded his plan on a more useful moral than this; […] (p. 6)
Ainda assim, não faço vista grossa para os defeitos deste meu autor. Desejaria que ele tivesse baseado a sua obra numa moral mais útil do que esta, [...]

I doubt whether in his time, […] (p. 7)
Duvido que, em seu tempo, [...]

Here the interest of the monk plainly gets the better of the judgement of the author. (p. 7)
Aqui os interesses do religioso têm realmente a preferência no julgamento do autor.

Should it meet with the success I hope for, I may be encouraged to re-print the original Italian, though it will tend to depreciate my own labour. Our language falls far short of the charms of the Italian, both for variety and harmony. (p. 7)
Se obtiver o sucesso que espero, talvez sinta-me encorajado a reimprimir o original italiano, embora com isso possa acabar depreciando o meu próprio labor. Nossa língua não tem os encantos do italiano, tanto em variedade como em harmonia.

[95] Minha opção de tradução para *adopted* seria *escolheu* ou *adotou*, pois é esse o sentido que aparece nos dicionários monolíngues que, em minha opinião, está mais próximo do sentido do texto. Não usaria *adaptou*, como fez o tradutor, pois *adaptar* remete a outro nível de tradução.

It is difficult in English *to relate* without falling too low or rising too high; […] (p. 7)
É difícil *narrar* em inglês sem tornar-se muito vulgar ou elevar-se demasiado; [...]

I cannot flatter myself with having done justice to my author in this respect: his style is as elegant as his conduct of the passions is masterly. It is a pity that he did not apply his talents to what they were evidently proper for, the theatre. (p. 7)
Não posso gabar-me de ter feito justiça a meu autor no que toca a esse aspecto: seu estilo é tão elegante quanto sua condução das paixões é soberba. É uma pena que não tenha empregado seus talentos no gênero para o qual foram eles evidentemente talhados: o teatro.

The author seems frequently, without design, to describe particular parts. (p. 7)[96]
O autor frequentemente parece, sem intenção premeditada, descrever algumas de suas divisões internas.

[...] these and other passages are strong presumptions that the author had some certain building in his eye. Curious persons, who have leisure to employ in such researches, may possibly discover in the Italian writers the foundation on which our author has built. (p. 7)
[...] essas e outras passagens são fortes indícios de que o autor tinha um prédio determinado diante de seus olhos. Os curiosos, que têm tempo livre para embrenhar-se em tais pesquisas, talvez possam descobrir nos escritores italianos a fundação a partir da qual nosso autor edificou a sua obra.

Inicialmente, podemos lembrar a observação feita por Delisle e Woodsworth em **Os tradutores na história** (1998, p. 211-212) com relação à tradução no período elizabetano de que, até meados de 1570, o inglês era considerado um idioma de pouca eloquência se comparado às línguas clássicas e ao italiano, o francês e o espanhol contemporâneos. Também nesse período, dedicatórias e prefácios funcionavam como fontes de informação sobre a visão da tradução; eram metatextos "refletindo o ponto de vista universalmente aceito a respeito da linguagem e da transferência linguística".

[96] Referência às dependências do castelo que serve como cenário.

Cito essa referência porque, em pleno século XVIII, Walpole usa o mesmo conceito de valoração linguística e o mesmo procedimento metatextual em seu prefácio. Portanto, ele age de maneira anacrônica, talvez para corroborar a sensação de antiguidade da obra, bem como para justificar seu gosto por um texto considerado ultrapassado na visão de sua época.

Quanto ao século XVIII, Delisle e Woodsworth comentam que "às vésperas das mudanças culturais, políticas e religiosas que deveriam varrer a Europa durante a segunda metade do século XVIII, houve muitos casos em que a tradução era ao mesmo tempo um ato de difusão e de transformação" (p. 215).

A "tradução" de **O castelo de Otranto**, apesar de *pseudo*, certamente constituiu esse tipo de ato.

A folha de rosto da primeira edição apresenta ao público a tradução de uma obra escrita originalmente em italiano por um religioso da cidade de Otranto, na Itália[97]. Como em qualquer tradução, ela traz o nome do tradutor, a referência completa do autor e os dados da editora.

O início do prefácio localiza a obra no tempo e no espaço, desenvolvendo-se de maneira a oferecer as informações de forma retroativa: primeiro, onde foi encontrada (biblioteca de uma antiga família católica no norte da Inglaterra), depois, onde e quando foi impressa (Nápoles, 1529) e, finalmente, quando se passam os eventos que deram origem à narrativa, este último item, no entanto, sem dados precisos, baseado apenas em inferências a partir das características do texto.

Caminhando nesse sentido e deixando rastros bastante vagos quanto à documentação dos fatos – apresentados com a possibilidade de fazerem referência a eventos verídicos registrados na época em que aconteceram e publicados somente séculos depois – o autor, travestido de tradutor, distancia a narrativa do público final (leitor do século XVIII).

Hagedorn (2006, p. 126), inclusive, chama a atenção para o fato de que o tradutor faz questão de destacar o caráter fictício dos nomes dos personagens e a provável intencionalidade dessa escolha por parte do autor, o que contribui para a sugestão de que o relato tem uma base real.

Esse distanciamento cumpre funções distintas. Primeiramente, ele não permite que se comprove a autenticidade das fontes, uma vez que o único documento seria a

[97] Otranto está localizada na província de Lecce, no leste da península de Salento, na costa do mar Adriático; na ponta do salto da bota italiana, olhando para a Albânia.

própria obra impressa, estando ela praticamente esquecida numa biblioteca de uma família antiga que, provavelmente, não sabe como ela chegou a seu acervo. Portanto, não é possível reconstituir sua origem.

Outra função é marcar junto ao público a diferença cultural entre a época da narrativa e a época da publicação da tradução. Essa necessidade existe pela característica do texto, que conta eventos em que agem forças sobrenaturais que, no século XVIII, eram consideradas fruto de ignorância. No esclarecido século XVIII, uma narrativa com esse conteúdo estaria destinada ao fracasso. Já uma tradução de uma obra escrita numa época em que esse tipo de crença fazia parte do pensamento e do cotidiano era perfeitamente aceitável; e até, por que não dizer, louvável, uma vez que alimentava a vaidade do homem moderno sobre sua superioridade.

Uma terceira função é colocar a obra fora do alcance da crítica contemporânea; como texto antigo, a narrativa não pode ser julgada pelos padrões vigentes.

Finalmente, a máscara tradutória é um elemento que serve de apoio à manutenção do anonimato do autor, conferindo credibilidade ao relato e ajudando a construir uma ficção editorial coerente e verossímil.

Após localizar a obra, o tradutor passa a comentá-la, referindo-se constantemente ao autor, deduzindo seus pontos de vista e motivações e fazendo observações sobre o estilo da escrita e os elementos da narrativa.

Ao final, para reforçar a autenticidade da tradução, indica a possibilidade de reimprimir o original italiano, a fim de oferecer ao público o sabor da língua italiana, mais harmoniosa que o inglês. Ele vai ainda mais além, atiçando a curiosidade do público em relação ao local onde os eventos narrados ocorreram, indicando que o castelo possa realmente existir (ou ter existido).

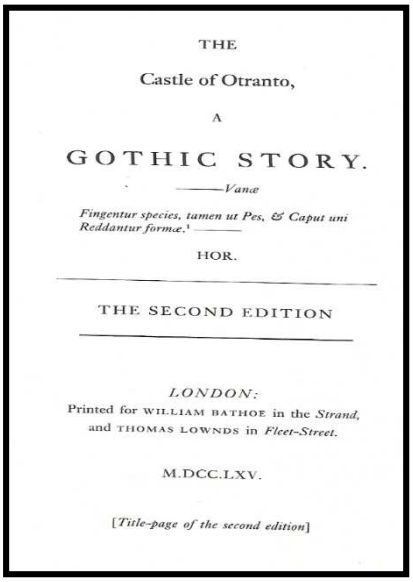
A segunda edição, publicada em 11 de abril de 1765, após a recepção favorável do público, traz uma nova página de rosto. Nela, os nomes do autor e do tradutor não aparecem. Mas essa não é a única novidade. No novo prefácio, quem assume a autoria é Horace Walpole, figura bastante conhecida na sociedade inglesa da segunda metade do século XVIII, como já mencionado.

Segundo Hagedorn (2006, p. 123), essa revelação é uma manobra que permite ao autor expor suas ideias poéticas de maneira clara e aberta.

Vejamos as marcas dessa revelação bombástica, que provocou alvoroço no meio literário.

1) Folha de rosto da segunda edição[98]

Figura 6 – Folha de rosto da segunda edição de O Castelo de Otranto



THE

Castle of Otranto,

A

GOTHIC STORY.

———*Vanæ*

Fingentur species, tamen ut Pes, & Caput uni Reddantur formæ.[1] ———

HOR.

THE SECOND EDITION

LONDON:
Printed for WILLIAM BATHOE in the *Strand,*
and THOMAS LOWNDS in *Fleet-Street.*

M.DCC.LXV.

[*Title-page of the second edition*]

Fonte: WALPOLE, 2001

O
Castelo de Otranto
uma
ESTÓRIA GÓTICA

_____ *Vanæ*
Figentur species, tamen ut Pes, & Caput uni
Reddantur formaæ. _____

HOR.

SEGUNDA EDIÇÃO

LONDRES
Impresso para WILLIAM BAHOE na *Strand,*
e THOMAS LOWNDS na *Fleet Street.*
M.DCC.LXV.

[98] Esta página também não aparece na tradução da obra utilizada neste trabalho. Tradução minha.

2) Prefácio à segunda edição

The favourable manner in which this little piece has been received by the public, calls upon the author to explain the grounds on which he composed it. But before he opens those motives, it is fit that he should ask pardon of his readers for having offered his work to them under the borrowed personage of a translator. As diffidence of his own abilities, and the novelty of the attempt, were his sole inducements to assume that disguise, he flatters himself he shall appear excusable. He resigned his performance to the impartial judgement of the public; determined to let it perish in obscurity, if disapproved; nor meaning to avow such a trifle, unless better judges should pronounce that he might own it without a blush.
(p. 9)

O modo favorável com que esta obra foi recebida pelo público exige que o autor dê algumas explicações sobre sua composição. Antes, porém de expor tais motivos, é conveniente que peça desculpas a seus leitores por lhes ter apresentado sua obra sob a figura emprestada de um tradutor. Como a insegurança quanto a seus próprios talentos e originalidade de sua tentativa foram as únicas razões para que assumisse tal disfarce, o autor acredita que isso ainda possa ser desculpável. Entregou sua empreitada ao julgamento imparcial do público, determinado a deixá-la perecer na obscuridade, caso reprovada; não pensava revelar tal segredo, até que juízes mais habilitados lhe garantissem que podia assumir sua autoria sem corar.

It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern.
(p. 9)

Foi uma tentativa de mesclar duas formas de romances, a antiga e a moderna.

The author of the following pages thought it possible to reconcile the two kinds.
(p. 9)

O autor das próximas páginas acreditou ser possível reconciliar as duas formas.

As the public has applauded the attempt, the author must not say he was entirely unequal to the task he had undertaken: yet if the new route he has struck out shall have paved a road for men of brighter talents, he shall own which pleasure and modesty, that he was sensible the plan was capable of receiving greater embellishments than his imagination or conduct of the passions could bestow on it.
(p. 10)

Como o público aplaudiu tal tentativa, o autor não tem necessidade de dizer que se considerava inteiramente despreparado para a tarefa que desempenhou. No entanto, se a nova estrada por ele aberta puder facilitar o avanço de talentos mais brilhantes, ele os reconhecerá com prazer e modéstia, pois tinha noção de que o projeto era passível de maiores belezas do que sua imaginação, ou maestria na condução das paixões, podia lograr.

But I had higher authority than my own opinion for this conduct. The great master of nature, Shakespeare, was the model I copied. (p. 10)
Mas a respeito desse tratamento, há uma autoridade mais alta do que a minha. O grande mestre da natureza, Shakespeare, foi o modelo que copiei.

The result of all I have said, is to shelter my own daring under the cannon of the brightest genius this country, at least, has produced. I might have pleaded, that having created a new species or romance, I was at liberty to lay down what rules I thought fit for the conduct of it: but I should be more proud of having imitated, however faintly, weakly, and at a distance, so masterly a pattern, than to enjoy the entire merit of invention, unless I could have marked my work with genius as well as with originality. Such as it is, the public have honoured it sufficiently, whatever rank their suffrages allot to it. (p. 13)
O propósito de tudo quanto se disse é resguardar minha própria ousadia sob o exemplo do gênio mais brilhante que este país, pelo menos, produziu. Poderia ter argumentado que, tendo criado uma nova forma de romance, eu estava livre para empregar quaisquer normas que julgasse adequadas à sua execução. Mas, sinto-me mais orgulhoso de ter imitado, embora de modo débil, pálido e a grande distância, um modelo tão magnífico, do que ter todo o mérito da invenção, a menos que pudesse ter imprimido em minha obra o gênio tanto quanto a originalidade. Do modo como está, o público já a honrou o bastante, seja qual for o patamar em que venham colocá-la.

Walpole inicia sua argumentação revelando-se como verdadeiro autor da narrativa e explicando suas razões para apresentá-la “sob a figura emprestada de um tradutor”. Ao longo do prefácio, ele desenvolve uma defesa de sua atitude e de seu texto.

Quanto à atitude, ele afirma não ter sido fruto de má fé, porém de receio de que o texto não fosse bem aceito pelo público. Caso isso ocorresse, ele permaneceria protegido pelo disfarce do tradutor.

Em relação à opção pelo estilo da narrativa, argumenta que foi uma tentativa de reconciliar duas formas de escrita, a antiga e a nova, e apela até mesmo para Shakespeare em defesa de sua escolha.

Essa revelação causou um verdadeiro rebuliço.

Conforme mencionado anteriormente, a crítica já havia demonstrado certo estranhamento quanto à obra como tradução quando foi publicada a primeira edição. Entretanto, talvez por não poder ir além das conjecturas, aceitou a ideia, mesmo porque um romance com tais elementos bárbaros obviamente não poderia ter sido produzido pela modernidade esclarecida do século XVIII.

Pegos no contrapé após a publicação reveladora da segunda edição, os periódicos que haviam emitido suas opiniões quando da publicação da edição anterior, não mantiveram silêncio. O **Critical Review**, que já havia feito uma crítica bastante severa quanto à temática da obra, intensificou sua manifestação de desagrado, comentando com ironia o fato de Walpole, entre suas justificativas "engenhosas" (*ingenious reasons* no original), citar aspectos da construção de personagens em obras de Shakespeare (**Macbeth** e **Júlio César**) para conferir autoridade à construção de suas próprias personagens. Para o periódico,

> não obstante a grande consideração que [o periódico tinha] pela familiaridade deste escritor [Shakespeare] com quaisquer elementos relacionados a esse assunto, não [poderia] deixar de pensar que se Shakespeare tivesse tido acesso ao conhecimento crítico da modernidade, não teria mesclado esses dois tipos de escrita, caso os preceitos e costumes da época o tivessem permitido.[99]

O **Monthly Review**, que, apesar de também ter desaprovado a temática desde o início, havia sido bastante generoso nos comentários sobre o texto, mudou o tom de sua crítica, provavelmente por sentir a necessidade de justificar sua posição inicial, afirmando que

> no intuito de encontrar alguma desculpa para as ficções absurdas e monstruosas contidas [na obra], [o periódico consentiu] aceitar como verdadeira a declaração da página de rosto de que a obra seria realmente a tradução do texto de um escritor antigo. Enquanto considerado como tal, seria possível realmente desculpar esses fenômenos grotescos e considerá-los sacrifícios a uma época obscura e sem refinamento. – Mas quando, nesta [segunda] edição, o **Castelo de Otranto** [foi] revelado como uma obra moderna, a indulgência demonstrada anteriormente com relação às deficiências de uma suposta antiguidade, não [poderiam] de maneira alguma ser estendidas à singularidade de um falso gosto num período cultivado de esclarecimento.[100]

---

[99] Crítica à segunda edição de **O castelo de Otranto**, **Critical Review 19**, junho de 1765. In: WALPOLE, 2001, Apêndice, p. 120. Tradução minha.
[100] Crítica à segunda edição de **O Castelo de Otranto**, **Monthly Review 32**, maio de 1765. In: WALPOLE, 2001, Apêndice, p. 119. Tradução minha.

Partindo dessas críticas, pode-se constatar que os temores do autor expostos no prefácio estavam, pelo menos parcialmente, justificados. **Otranto** era uma obra que rompia com as normas estéticas de uma época dominada pelo racionalismo, na qual, a intenção de apresentar o imaginário, o fantástico e o sobrenatural de maneira séria e verossímil como matéria literária era, no mínimo, atrevida, porque confrontava os preceitos poéticos da ilustração, abrindo as portas para o questionamento de afirmações de conteúdo filosófico e ideológico de forma e gênero (HAGEDORN, 2006, p. 122).

Representando o outro lado, numa carta de 14 de abril de 1765, William Mason, um amigo de Walpole, que somente aceitou acreditar que **Otranto** não era uma tradução após receber as provas do livro das mãos do próprio autor, afirmou que, apesar do engodo, estaria disposto a ser enganado novamente por esse tipo de artimanha todos os anos de sua vida[101]. Esse entusiasmo de Mason, que viu no artifício de Walpole uma técnica genial, é um exemplo da posição do leitor comum, que buscava uma literatura de entretenimento sem a preocupação com a veiculação, ou não, dos valores esclarecidos da época.

Seja qual for o ponto de vista da recepção da obra, o fato é que a farsa tradutória criada por Walpole infiltrou-se nos cuidadosamente cultivados padrões estéticos de uma nova ordem ainda em formação e revelou sua fragilidade diante do cotidiano.

Em termos gerais, a pseudotradução é utilizada para criar uma perspectiva de realidade, ou seja, uma possibilidade histórica para os eventos narrados, ainda que o autor deixe claro que tudo – inclusive a tradução – não passa de ficção. No caso de **Otranto**, ela foi realmente uma impostura, não importando com que intenção ou justificativa.

Considerada como tradução, a obra se desdobra em três dimensões temporais, espaciais e autorais: o tempo/espaço/autoria da tradução (século XVIII/Inglaterra/tradutor inglês), o tempo/espaço/autoria da narração (século XVI/sul da Itália/padre católico italiano da contrarreforma) e o tempo/espaço/autoria dos eventos e sua documentação (entre os séculos XI e XII/sul da Itália/desconhecido).

Desse modo, permite-se estabelecer um distanciamento entre os eventos, a narrativa e a tradução, bem como justificar a dificuldade de comprovação da veracidade do que está sendo relatado, o que colabora para a criação do sentido de possibilidade histórica, ou seja, da verossimilhança.

---

[101] Carta de William Mason a Horace Walpole, 14 de abril de 1765. In: WALPOLE, 2001, Apêndice, p. 119. Tradução minha.

No caso específico de **Otranto**, a pseudotradução não se ocupa da História, mas daquilo que E. J. Clery chama de "historicidade exemplar", isto é, fatos e crenças que entram na História via literatura e formam representações de determinados sistemas de pensamento[102].

Corroborando a ideia de Clery, nas palestras do I Seminário do GELLE[103], discutiu-se que, considerando-se o caso específico da Idade Média, a dificuldade de comprovação documental leva à descrição não de um tempo, mas de uma "temporalidade", isto é, a recriação de um tempo/espaço. Não se trabalha com fatos comprovados, mas com signos alusivos, marcas que constroem uma representação de outra época. Os elementos fantasiosos ou fabulosos aparecem como registros periféricos que constituem representações de possibilidades dentro do real.

O relato, portanto, é um lugar onde se destaca o que é exemplar. Num diálogo com a modernidade, produz um discurso verossímil, que forma uma memória histórica e consagra uma maneira de refletir.

No prefácio à primeira edição de **Otranto**, o tradutor se autoafirma como homem esclarecido do século XVIII, fazendo uma leitura moderna da Idade Média e pedindo ao leitor que se permita a crença nos eventos narrados porque trata-se de algo em que realmente se acreditava naquele ponto do passado. Nesse curto espaço, ele faz uso de alusões a lugares, momentos e fatos históricos e a usos de linguagem para construir um simulacro de memória histórica que serve de moldura para a narrativa.

A indignação da crítica diante dessa transgressão de Walpole foi coerente com sua preocupação em assegurar que o romance ainda em formação incorporasse os padrões estéticos valorizados. Uma subversão estética com forte apelo popular não era bem-vinda. Contudo, antes da segunda edição, os críticos, assim como os leitores comuns, compraram a ideia da tradução. Eis, aí, um interessante ponto de tangência. Por quê?

Pode-se inferir que, da parte dos críticos, admitir as qualidades narrativas de um texto com padrões estéticos totalmente contrários aos por eles defendidos seria uma postura difícil de explicar. Da parte do público, ainda que não houvesse uma preocupação estética formal, acompanhar as tendências valorizadas era uma necessidade para a integração à nova sociedade burguesa. Portanto, mesmo com certa desconfiança, aceitar a autenticação da antiguidade da obra via tradução, numa espécie de acordo tácito,

---

[102] Apud GAMER. In: WALPOLE, 2001, Introdução, p. xxvii.

[103] Grupo de Estudos Literatura Loucura Escritura – DLM/FFLCH/USP. "Literatura Medieval": uma (im)postura? – FFLCH/USP, agosto a dezembro de 2010.

garantia aos dois grupos uma posição mais confortável em relação ao encantamento causado pelo texto.

Neste caso, a pseudotradução, além de "esconder" o autor, também serviu como proteção aos "leitores educados", que podiam admitir sem constrangimento encontrar na leitura de **Otranto** um prazeroso entretenimento.

Ao justificar seu disfarce como tradutor, além do argumento da insegurança, Walpole afirmou que **Otranto** era uma tentativa de unir dois tipos de romance: o antigo, fundamentado na imaginação, e o novo, fundamentado na representação natural do ser humano, privilegiando, porém, a imaginação, numa forma de resgate diante de sua supressão no romance moderno.

Apesar de alguns acusarem sua nova postura estética de ser deliberadamente falsa, fruto de sua excentricidade, assim como todos seus outros interesses, Walpole até hoje é considerado o introdutor da estética gótica na literatura. Isso para o bem e para o mal, se lembrarmos que as acepções do termo *gótico* no século XVIII englobavam tanto o sentido de ignorância, superstição e obscurantismo, abandonados em prol da construção de uma sociedade civilizada, como a noção de pureza, virtude política e unidade, das quais essa mesma sociedade se alienara.

Um misto de perigo e nostalgia, o gótico surge num período em que a burguesia emergente tenta compreender seus valores. Fazendo uso do sobrenatural, do irracional, do inexplicável, do tabu, e construindo uma idealização pseudo-histórica de um período de valores exemplares, ele expõe os medos e ansiedades das pessoas em face da desintegração e da desorientação da nova sociedade.

Além disso, Walpole teve o mérito de ser o autor da primeira manifestação escrita a distinguir *romance* (romanesco) e *novel* (romance)[104], referindo-se respectivamente ao modelo narrativo antigo e à prosa moderna, e de ser o primeiro a incentivar essa distinção, em seu prefácio à segunda edição.

Ao fim e ao cabo, a questão colocada por George Saintsbury – "até hoje, não é, de modo algum, fácil ter certeza do quê Horace Walpole desejava escrever ou pensava que estava escrevendo em **O castelo de Otranto**" (Apud WATT, 1999, p. 12)[105] – continua sem resposta. Farsa calculada para confundir os leitores, laboratório literário, subversão estética ou mera excentricidade? As palavras sinuosas de Walpole (propositais?) jamais permitiram que se chagasse a uma conclusão. O autor que afirma ter tentado "mesclar as

[104] Cf. nota 78, p 108.
[105] Tradução minha.

duas formas de prosa, a antiga e a moderna", e assim "reconciliar as duas", é o mesmo que declara ter escrito "uma obra profana ao estilo dos séculos passados", uma "narrativa das mais improváveis e absurdas aventuras" (Apud WATT, 1999, p. 32)[106].

Apesar do enigma indecifrável das intenções na origem de **Otranto**, e para o desalento de críticos como Isaac d'Israeli – que em 1797 lamentava o fato de que "a grande massa de leitores, o único tipo ao qual nós, os modernos, devotamos nossas elucubrações, parece agora muito mais satisfeita em ser aterrorizada até perder o juízo do que em ser incentivada a fazer uso apropriado dele" (Apud CLEMENS, 1999, p. 1)[107] – o gótico firmou-se como uma estética literária singular, na qual o apelo do irracional exerce atração incontestável sobre a mente humana quando "o adormecimento da razão engendra monstros" (GOYA, Apud CLEMENS, 1999, p. 4)[108].

Ao investigar a presença do gótico em nossos tempos, Ramira Pires (2011, p. 87) observa com propriedade que

> Desde **O castelo de Otranto**, o gótico não seguiu congelado, foi se transfigurando, mas a abadia medieval, o monge sinistro, os labirintos, os manuscritos antigos continuam a nos fascinar. Que falem por [nós] o jovem Adso de Melk e seu mestre, Guilherme de Baskerville, da pena de Umberto Eco.

[106] Cartas de Walpole a William Cole e ao Conde de Hertford, respectivamente, em 1765. Tradução minha.
[107] Tradução minha.
[108] Tradução minha.

Capítulo 5

Século XX (1):

Amor almagesti

O nome da rosa

Figura 7: Incêndio na Biblioteca de Alexandria
Ilustração da Crônica de Nuremberg – 1493
Fonte: Scrivolo
Disponível em: <http://www.scrivolo.it/tag/biblioteca-alessandria/

Capítulo 5

Século XX (1): *Amor almagesti*

Umberto Eco: O nome da rosa

5.1. Idade Média revisitada

E la nave va. Viajamos pouco mais de dois séculos e aportamos perto do final do século XX. Desembarcamos em terra conhecida para circular entre nossos contemporâneos. Mais ou menos. No tempo da escritura, sim, estamos em 1980. No tempo da narrativa, a longa Idade Média ainda se faz presente.

Mas que Idade Média é essa? Sob qual perspectiva ela se nos apresenta desta vez?

Sob a perspectiva de um autor que afirma só conhecer o presente através da televisão, mas ter um conhecimento direto da Idade Média (ECO, 1985, p. 17). Um estudioso, um apaixonado, que numa carta a um editor sobre um texto seu, confessou:

> Afinal de contas, despertei para a pesquisa atravessando florestas simbólicas, habitadas por unicórnios e grifos, comparando as estruturas pinaculares e quadradas das catedrais às pontas da malícia exegética encerrada nas fórmulas tetragonais das Summulae, perambulando entre o Vico degli Strami e as naves cistercienses, entretendo-me afavelmente com os doutos e faustosos monges cluniacenses, sob as vistas de um Aquinate gorducho e racionalista, tentado por Onorio Augustoduniense, por suas geografias fantásticas nas quais se explicava não só *quare in pueritia coitus non contingat*, mas também como chegar à Ilha Perdida e como capturar um basilisco, usando apenas um espelhinho de bolso e uma fé inabalável no Bestiário.
>
> Esse gosto e essa paixão nunca me abandonaram, mesmo depois que tomei outros caminhos, [...] Assim, a Idade Média ficou sendo não o meu ofício, mas o meu *hobby* e a minha tentação constante, e eu a vejo por toda parte, de maneira transparente, nas coisas de que me ocupo, que não parecem medievais, mas que o são.
>
> (ECO, 1985, p. 17-18)

Na visão de Eco, a Europa e a América são herdeiras do legado ocidental, e todas as questões do ocidente emergiram na Idade Média, à qual retornamos constantemente

em busca de nossas raízes. Olhar para a Idade Média é, portanto, olhar para nossa infância. Se a Antiguidade Clássica nos legou os preceitos da tragédia, o ideal de beleza e os conceitos filosóficos básicos, foi na Idade Média que aprendemos a usá-los (1986a, p. 64-65).

Para ele, a nostalgia da Idade Média começa logo após seu fim oficial, o que é flagrante em obras como **Orlando Innamorato**, de Matteo Maria Boiardo (1495), **Orlando Furioso**, de Ludovico Ariosto (1516) e no **Dom Quixote**, de Cervantes, que, em pleno século XVII, traz a história de um homem incapaz de reconciliar a intromissão da realidade em seu amor pela literatura medieval (p. 66).

Na "Idade da Razão", o retorno é marcado pelo romance gótico e os poemas ossiânicos. No século XIX, ela se faz presente em obras de escritores como Walter Scott e Victor Hugo, na ópera italiana, repleta de trovadores, em Wagner e o que Eco chama de sua "parsifalização" do universo. O século XX a traz de volta por meio da mídia de massa (p. 67).

Paul Zumthor (2009, p. 16) especula que essa curiosidade do homem moderno sobre a Idade Média talvez se baseie, em parte, no desejo confuso de escapar da opressão que a civilização lhe causa.

Em todas essas revisitações, Eco identifica dez maneiras diversas de abordagem da Idade Média (1986a, p. 68-72):

1) "A Idade Média como pretexto", como nos romances de capa-e-espada, que misturam figuras históricas a personagens ficcionais para garantir credibilidade (p. 68).

2) "A Idade Média como local de "revisitação" irônica", quando não se acredita mais no período retratado, como nas obras de Ariosto, Cervantes e nos filmes de Monty Python (p. 69).

3) "A Idade Média como período de barbárie", época de sentimentos e paixões elementares, escura por excelência, o crepúsculo da razão (p. 69).

4) "A Idade Média do romantismo", espaço de castelos e fantasmas (p. 69).

5) "A Idade Média da *philosophia perennis* ou do tomismo" (p. 70).

6) "A Idade Média das identidades nacionais", na qual o modelo medieval é visto como uma utopia política, a celebração do passado grandioso, oposto às misérias da escravização nacional e da dominação estrangeira (p. 70).

7) "A Idade Média do decadentismo, inicialmente uma invenção de intelectuais, depois inserida organicamente num projeto de restauração nacionalista", produzindo diversas cópias (*fakes*) na arquitetura e nas artes visuais (p. 70).

8) “A Idade Média da reconstrução filológica”; não se trata de “moda medieval”, mas de um procedimento aplicável a eventos históricos, à percepção de estruturas sociais e tecnológicas subjacentes e a formas do cotidiano (p. 70).

9) “A Idade Média da chamada “tradição”, ou da filosofia oculta”, povoada por cavaleiros templários, rosa-cruzes, alquimistas, maçons iniciados e neocabalistas; embriagada de venenos reacionários bebidos do Graal; pronta para saudar desejos de poder neofacistas; ansiosa para aceitar a parafernália da Idade Média número três, misturando René Guénon[109] e Conan, o Bárbaro, Avalon e o reino de Preste João[110]; é anticientífica por definição e prossegue sob a bandeira de uma permanente terra arturiana continuamente revisitada (p. 71).

10) “A Idade Média da expectativa do Milênio”, que foi fonte de muitas insanidades e que ainda nos acompanha como aviso permanente (p. 72).

Porque nessas dez maneiras de ver e representar a Idade Média há muitos estereótipos contidos, Eco faz questão de alertar que “a Idade Média não é o que o leitor comum pensa, o que muitos manuais escolares compostos à pressa fazem crer e o que o cinema e a televisão têm apresentado” (2010, p. 3). Ele apresenta sua visão de Idade Média pela negação, ou seja, definindo o que ela não é (p. 3-27).

“A Idade Média não é um século ou período com características definidas” (p. 3-4). Entre as datas e eventos convencionados como seu início – a queda do Império Romano em 476 d.C. – e seu fim – o descobrimento da América e a expulsão dos mouros da Espanha em 1492 – há 1016 anos, portanto, tempo suficiente para compreender muitas Idades Médias.

“A Idade Média não é um período exclusivo da civilização europeia” (p. 4). Ao mesmo tempo, o Império do Oriente permanece forte em Bizâncio, a civilização árabe floresce e a cultura hebraica circula pela Europa, ainda que camuflada; as fronteiras não são nítidas e as culturas se mesclam. Um bom exemplo são as relações frequentes entre eruditos cristãos e árabes, num intenso intercâmbio nas áreas da filosofia e da medicina. A idiossincrasia da Idade Média ocidental está na tendência a resolver todas as contribuições culturais de outras épocas ou civilizações segundo a perspectiva cristã.

“A Idade Média não é a Idade das Trevas” (p. 4-11). É certo que até cerca do ano 1000, as invasões bárbaras destruíram e ignoraram o legado romano; passou-se uma época

---

[109] Metafísico, esoterista e crítico social francês (1886-1951).

[110] Lendário soberano cristão no oriente, ao qual se faz referência em muitas lendas e relatos de viajantes medievais.

de tempo inclemente, escassez, forme e doença, que dizimou parte da população europeia. No entanto, não é certo prolongar essa crise por todo o período e classificá-lo em seu todo como uma fase de escuridão absoluta.

A partir da reforma promovida por Carlos Magno, foram introduzidas novas culturas agrícolas, com o cultivo intenso de legumes e grãos, como favas, grão-de-bico, ervilhas e lentilhas, cuja qualidade nutricional e fácil acesso pela população em geral, levou à queda da mortalidade e a um consequente crescimento populacional, promovendo o repovoamento da Europa. Na esteira da "revolução" agrícola, foram introduzidos e desenvolvidos novos equipamentos e técnicas, como os estribos, os arreios, as ferraduras e o arado.

O aperfeiçoamento da balestilha, do astrolábio e do leme e a introdução do uso da bússola deram novo rumo à navegação.

O surgimento das cidades mercantes, com o florescimento dos centros urbanos e o desenvolvimento das artes e ofícios plantam o germe da burguesia citadina, das corporações e da economia capitalista. Na política, começam a formar-se os estados nacionais e a ideia de império e, com eles, os conflitos entre estado e igreja e entre ricos e pobres; há também a modificação das estruturas do direito e o aparelhamento do que virá a ser o exército moderno.

No âmbito intelectual, são grandes os progressos nas artes, na filosofia e nas ciências. Com o surgimento das línguas modernas, começam a desenvolver-se as literaturas em vernáculo. Contrariando o generalizado panorama obscurantista, ao longo dos séculos medievais destacam-se figuras de grande valor intelectual, como Boécio, Beda, Alcuíno, Rábano Mauro, João Escoto Eriúgena, Abelardo, Alberto Magno, Roger Bacon, Tomás de Aquino, cujo pensamento filosófico continua influente. Na filosofia, acirra-se também o embate em torno do conceito de heresia ou desvio ideológico. São fundados mosteiros onde são estudados textos antigos e é criada a arte da ilustração de manuscritos com miniaturas. Em 1088, Bolonha testemunha o nascimento da universidade no ocidente.

A revolução nas ciências conta com a influência árabe na matemática e na ótica, dentre cujos avanços, Eco faz questão de destacar a invenção dos óculos, para ele, crucial para o desenvolvimento intelectual, uma vez que garantia aos estudiosos (que liam à luz de velas em ambientes escuros) maior longevidade para seu trabalho.

Eco lembra, também, que o modelo de escritor moderno, personificado por Dante, a imprensa e a pólvora são ainda produtos desse período, ainda que em seus estertores.

“A Idade Média não tem somente uma visão sombria da vida” (p. 12-13). Apesar da escuridão à qual normalmente é associada, a Idade Média pode ser reconhecida como uma época de luz. A noção de beleza era identificada com a luz e a cor: o desenvolvimento da ótica ocorreu por meio do estudo da luz e a arte privilegiava o uso do vermelho, o azul, o verde, o ouro, o prata e o branco em seus nuances mais vivos, desprezando os tons esmaecidos.

Os goliardos andavam pelas estradas e aldeias celebrando a vida (de modo nada pudico) e Francisco de Assis celebrou uma alegria sincera, casta e luminosa com seu “Cântico das Criaturas”.

A propósito dessa alegria, Eco diz que “uma civilização deve ser julgada não só pelo que é mas também pela maneira como se representa” (p. 13).

“A Idade Média não é uma época de castelos torreados como os da Disneylândia” (p. 13). Esses estão mais próximos das representações românticas e bem distantes das verdadeiras construções medievais.

“A Idade Média não ignora a cultura clássica” (p. 13-15). Pelo contrário, ela conhece Virgílio, Horácio, Cícero, Ovídio, Sêneca, entre outros. Há uma sede de conhecimento e viaja-se muito em busca de manuscritos preciosos. Essa ideia de desprezo talvez seja fruto da leitura cristianizadora desses clássicos.

“A Idade Média não repudiou a ciência da antiguidade” (p. 15-18), como se pode inferir pela insistência em impor a visão da Terra como um tabernáculo na tentativa de conciliar a geografia e a interpretação das escrituras. Contudo, produções escritas e iconográficas da época mostram claramente que se sabia que a Terra era esférica, embora não se conseguisse imaginar a extensão dessa esfera, nem compreender como se poderia viver nos antípodas – a ideia de criaturas vivendo de cabeça para baixo era inconcebível.

“A Idade Média não foi uma época em que ninguém se atrevia a ir além dos limites de sua aldeia” (p. 18). Vide Marco Polo, os *vikings* e os monges irlandeses. O homem medieval podia não ter o hábito de frequentar a aldeia vizinha, mas havia uma verdadeira indústria da peregrinação a lugares distantes como Jerusalém e Santiago de Compostela.

“A Idade Média não foi apenas uma época de místicos e rigoristas” (p. 18-21). Os trovadores provençais e os *Minnesänger*[111] cantavam o amor cortês, sublime e espiritual; narrativas como a de Tristão e Isolda, Lancelote e Guinevere, Paolo e Francesca falavam do amor físico consumado; os goliardos celebravam a sensualidade; as manifestações

[111] Cantores e poetas líricos alemães do século XII ao XIV.

carnavalescas eram populares. Na verdade, havia uma grande contradição entre o que se pregava como comportamento virtuoso e o comportamento real.

"A Idade Média não é sempre misógina" (p. 21). Apesar de insistir em ligar a mulher ao pecado, a figura feminina era glorificada pelo amor cortês e algumas mulheres brilharam nesse mundo de privilégios masculinos, tais como Hildegard von Bingen[112], Catarina de Sena[113] e Heloísa[114].

"A Idade Média não foi a única iluminada por fogueiras" (p. 22). A morte pela fogueira era determinada por motivos religiosos e políticos e perdurou até o século XVII. Eco destaca que o mais feroz manual da inquisição data de 1486 (somente seis anos antes do final oficial da Idade Média) e que a mais implacável perseguição às bruxas ocorre durante o Renascimento.

"A Idade Média não foi apenas uma época de ortodoxia triunfante" (p. 22-27). De acordo com o mencionado anteriormente, é na Idade Média que se esboça pela primeira vez a luta de classes entre os humildes e os poderosos.

Depois dessa identificação da Idade Média pela negação, Eco afirma uma coisa que ela é: a época da invenção da História. Segundo o autor, a cultura pagã é uma cultura sem história, uma vez que os relatos geralmente dizem respeito a indivíduos ou a pequenos grupos. A História para o mundo como um todo (ainda que limitada ao mundo conhecido) começa com o cristianismo, que dá a ela um sentido de vivência móvel da humanidade entre um início e um fim, gerando uma tensão em relação ao futuro e uma expectativa de mudança. Paradoxalmente, ele nota, a maioria dos medievais ainda vive segundo o ciclo das estações e divide os dias segundo as horas litúrgicas.

Esse embate entre efervescência histórica e mansidão litúrgica é exatamente o espaço ocupado pela abadia de **O nome da rosa**, dominado pela impenetrável biblioteca. Um espaço enigmático e oculto, como a própria Idade Média. Um espaço de um saber subjacente.

O capítulo precedente tratou de um romance que se encaixava na visão da Idade Média que Eco chama de "Idade Média da tradição" (cf. número 9, p. 139 acima). A

---

[112] 1098-1179. Monja beneditina, mística, teóloga, compositora, pregadora, poetisa, dramaturga e escritora alemã.
[113] 1347-1380. Freira da Ordem dos Pregadores, filósofa escolástica e teóloga italiana.
[114] Ca. 1090-1164. Freira, escritora e abadessa francesa, conhecida por sua história de amor com o filósofo Pedro Abelardo.

citação final remete à abadia medieval, ao monge sinistro, ao manuscrito antigo e ao labirinto presentes no romance de Eco.

Não obstante, não é por essa via que penetro nesse labirinto. Não pela escuridão lúgubre e invernal que salta aos olhos nus, mas pela luminosidade oculta enxergada através das lentes dos óculos (fundamental inovação!) de Guilherme de Baskerville. Um "monge detetive" e um crime capital: a ocultação do conhecimento.

5.2. Riso subtraído; saber obstruído

> Talvez a tarefa de quem ama os homens seja fazer rir da verdade, *fazer rir a verdade*, porque a única verdade é aprendermos a nos libertar da paixão pela verdade.
> (ECO, 1983, p. 552)

5.2.1. A obra

Fé cega, faca amolada. Quando o amor pelo conhecimento se transforma em paixão no sentido de uma inclinação violenta, de uma exaltação que ultrapassa os limites da razão, o instrumento do saber pode tornar-se uma ameaça – ou uma relíquia a ser defendida a qualquer custo.

Conforme já mencionado, na Idade Média havia uma sede de conhecimento que levava homens a empreenderem longas viagens em busca de manuscritos. Em **Os tradutores na história** (1998), Delisle e Woodsworth contam uma anedota que representa muito bem essa busca frenética:

> No século XII, alguns tradutores se puseram em busca de textos protocientíficos escritos em árabe ou traduzidos para essa língua. Em Tarragona, no norte da Espanha, um certo bispo Miguel comissionou pelo menos dez traduções do árabe para o latim. Empenhou-se ele próprio em localizar os manuscritos, como registra seu tradutor Hugo de Santillana: "*In Rotensi armario et inter secretiora bibliotece penetralia*"[...]. Assim, vemos o bispo entrando "em bibliotecas secretas", provavelmente na cidade mourisca de Rota (hoje Rueda Jalón), que passou a mãos cristãs quando Saragoça foi capturada, em 1118. Contudo, o termo *armarium*, usado aqui para descrever a biblioteca oculta, podia referir-se também a um local secreto ou sagrado (os dicionários registram *sacrarium*, *locus occultus*), assim como um arsenal ou depósito de armas (*armamentarium*), o que é mais interessante. Os livros, as grandes obras dos autores mais importantes, podiam ser escondidos e usados como armas. Mas quem usaria essas armas? (p. 203)

Ainda segundo Delisle e Woodsworth, havia, na época, um Graal simbólico do conhecimento: o **Almagesto**, obra em que Ptolomeu apresenta sua descrição geocêntrica do universo. Ao enorme desejo de encontrar esse texto chamavam *amor almagesti* (p. 204). Daí o batismo deste capítulo. O *amor almagesti*: a busca delirante do conhecimento ocultado no cerne da obra de Umberto Eco.

Já naquela época se sabia muito bem que o conhecimento é uma arma poderosa e que "uma biblioteca bem equipada era como um arsenal bem suprido" (p.205). Séculos mais tarde, ainda se proclamaria que a pena é mais poderosa que a espada[115].

O nome da rosa trata do poder imensurável do conhecimento, capaz de abalar as estruturas do homem como indivíduo e como estado. Num tempo em que igreja e império se enfrentavam pelo direito de soberania, quem detinha o saber, joia preciosa ao alcance de poucos, detinha também o domínio sobre a grande massa inculta e os benefícios disso decorrentes.

Sabe-se que, na Idade Média, os mosteiros, muito além de templos religiosos, eram templos do saber, nos quais o conhecimento era compilado, traduzido, decorado, conservado, se necessário, escondido.

Fisicamente, a abadia é a figuração desse confinamento: distante, inóspita, impenetrável, fria, silenciosa. O tempo comandado pelas horas litúrgicas, pela regra do silêncio, pelo trabalho sem questionamento. Último refúgio do saber.

Pode-se dizer que a abadia é um primeiro cenário, pano de fundo para que se ofereça um panorama da época, o *Trecento* italiano, período em que a sede da Igreja, instalada em Avignon, disputava o poder com o Sacro Império Romano-Germânico e ambos tentavam controlar os movimentos insurgentes, uns perseguindo e condenando por heresia, outros, por rebeldia.

Apenas à guisa de ilustração de como se chamou a atenção do público leitor para esse panorama, pode-se citar o artigo crítico de Roberto Pompeu de Toledo na **Revista Veja**, por ocasião do lançamento da tradução brasileira, em dezembro de 1983.

---

[115] *The pen is mightier than the sword*. Frase cunhada pelo dramaturgo inglês Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), em 1839, na peça **Richelieu**.

> Sobre esse pano de fundo, o autor monta um monumental afresco composto pelos movimentos da história e o debate das ideias, num momento crucial da evolução humana: aquele em que o poder do comércio finca suas estacas para o grande salto que está por vir, e em que surge este espécime conhecido como "homem moderno". O embate ou a difícil conciliação entre a fé e a razão, entre a verdade absoluta e a dúvida [...], entre o desejo do progresso e o medo dos abismos de insegurança a que ele pode conduzir [...]
>
> (p. 127)

Seja como for, a abadia se constitui no espaço do medo, representado nas figuras de Jorge de Burgos, o monge bibliotecário cego que vigia os segredos da biblioteca e as atitudes dos monges com visão além dos olhos físicos, e de Bernardo Gui, o implacável inquisidor dominicano que julga conhecer todos os subterfúgios do diabo. O medo concretizado nas mortes que ocorrem de acordo com os anúncios das trombetas do Apocalipse. Em qualquer instância, o medo do que não se diz, do que não se mostra, do que *não se conhece*.

No coração da abadia, a biblioteca. Lugar sagrado protegido da curiosidade mais que humana dos monges; curiosidade essa que deveria ser suprimida em nome dos votos de vida santa. A torre onde se guardam as joias mais preciosas; o forte onde se guardam as armas mais letais.

Os monges copistas, tradutores e iluminadores trabalham no *scriptorium* e têm acesso somente àquilo que lhes é permitido. Essa deliberação cabe somente a Jorge. A função dos monges deve se resumir em custodiar o saber, não em buscá-lo (DE GÓES, 2009, p. 219). A luxúria do saber pode ser tão perigosa e estéril quanto a luxúria da carne e tantas outras luxúrias, como observa Guilherme a respeito do monge Bêncio:

> "Bêncio", disse-me depois Guilherme, "é vítima de uma grande luxúria [...]. Como muitos estudiosos, tem a luxúria do saber. Do saber para si próprio. [...] Tu me perguntarás de que serve controlar tanta reserva de saber quando se aceita não colocá-lo à disposição de todos os demais. Mas justamente por isso falei em luxúria. Não era luxúria a sede de conhecimento de Roger Bacon, que queria usar a ciência para fazer mais feliz o povo de Deus e por isso não buscava o saber pelo saber. A de Bêncio é apenas curiosidade insaciável, orgulho do intelecto, um modo como outro, para um monge, de transformar e pacificar os desejos da própria carne, ou o ardor que faz de outrem um guerreiro da fé, ou da heresia. É luxúria a de Bernardo Gui, distorcida luxúria de justiça, que se identifica com luxúria de poder. É luxúria de riqueza a do nosso santo e não mais romano pontífice. Era luxúria de

> testemunho e transformação e penitência e morte a do despenseiro quando jovem. E é luxúria de livros a de Bêncio. Como todas as luxúrias, como aquela de Onan que espargia o próprio sêmen por terra, é luxúria estéril, e não tem nada a ver com o amor, nem mesmo com o carnal...”
>
> (ECO, 1983, p. 448)

Trama detetivesca à parte, ao longo da narrativa, tudo vai sendo construído em torno da questão da relação entre o conhecimento e o poder. Por isso, a biblioteca é o centro do enigma; como repositório de todo o conhecimento, a ela pertence o privilégio de dar e de tirar o poder. É ela que encerra o grande segredo e, estando numa biblioteca, o segredo só pode ser um livro. Não um livro qualquer, mas um livro que tenha o condão de desestabilizar o poder instituído.

Eco poderia ter escolhido qualquer livro importante da época, mas para isso teria que tomar posições filosóficas. Poderia também ter inventado um, mas para isso teria que pensar como filósofo. Escolheu, então, um livro que habita o limiar da existência, de cuja realidade se desconfia, mas de cuja materialidade não há vestígio concreto; todavia que, tivesse existido conforme especulado no romance, numa época como a Idade Média, teria, sim, esse grande poder desestabilizador que lhe é atribuído.

O livro escolhido por Eco como metáfora do conhecimento é o segundo livro da **Poética** de Aristóteles, que teria sido dedicado à comédia e que, se foi realmente escrito, perdeu-se numa época bastante remota.

Nada impediu que as especulações em torno de sua existência atravessassem os séculos. A maior parte delas surge a partir de indicação dentro do primeiro livro da **Poética**, fazendo referência à intenção de futuros comentários dedicados à comédia: “Da arte de imitar em hexâmetros e da comédia trataremos adiante” (ARISTÓTELES, 1981, p. 24).

Colocando-o como ponto nevrálgico da trama, Eco toca numa questão considerada crucial na Idade Média: o riso.

Segundo Márcia Maria Medeiros (2010, p. 186-187), o riso foi um dado ideológico de grande importância na Idade Média e a questão sobre Cristo ter ou não rido movimentou o pensamento intelectual do período. Caso a resposta fosse positiva, o riso seria absolvido, caso fosse negativa, em não sendo uma manifestação divina, deveria ser condenado como tentação diabólica.

De fato, Jorge de Burgos, o taciturno bibliotecário cego, sustenta que Cristo nunca riu e adverte os monges para que não o façam. Segundo ele, o riso é uma manifestação diabólica que emerge das partes baixas do corpo e deforma o rosto; além disso, ele distrai o homem e o libera do medo fundamental da morte e do pecado.

> Mas a lei é imposta pelo medo, cujo nome verdadeiro é temor a Deus. [...]
> E o que seremos nós, criaturas pecadoras, sem o medo, talvez o mais benéfico e afetuoso dos dons divinos?
>
> (ECO, 1983, p. 533)

Assim, "toda questão do livro de Aristóteles e, portanto, do riso, liga-se à ideologia da manutenção do poder através do discurso do medo" (GUIMARÃES, 1998, p. 223).

Por isso, um livro que trata do riso filosoficamente, elevando-o, desse modo, à categoria de arte, constitui uma ameaça tão poderosa à espiritualidade. A historiadora Flávia Schlee Eyler, em observações expressas no artigo de CALIÓPIO et al (2002, p. 72-73), destaca que "não há comicidade fora do humano. Os tipos cômicos existem na plenitude de sua materialidade, ou seja, o corpo se adianta à alma. Assim, o riso, um gesto social e plenamente corpóreo, torna-se perigoso aos olhos da Igreja".

Diante do perigo iminente, o riso, na figura do livro de Aristóteles, é subtraído aos olhos do mundo e o saber nele contido, obstruído.

Umberto Eco elege apenas um livro como metáfora de sua discussão sobre o poder do conhecimento. Entretanto, a comoção de Guilherme ao penetrar nos labirintos da biblioteca ("[...] cada livro era para ele como que um animal fabuloso que encontrasse numa terra estranha [...]", p.355) mostra claramente que **O nome da rosa** não é um romance sobre *um* livro, mas sobre livros.

A biblioteca em labirinto, na qual os corredores levam uns aos outros e de volta aos anteriores, representa os livros que igualmente levam uns aos outros e de volta aos anteriores, apresentando o conhecimento como um infinito palimpsesto. A biblioteca representa o saber humano; ao obstruí-lo, torna-se "fonte de impiedade".

> O bem de um livro está em ser lido. Um livro é feito de signos que falam de outros signos, os quais, por sua vez falam das coisas. Sem um olho que o leia, um livro traz signos que não produzem conceitos, e portanto é mudo. Esta biblioteca talvez tenha nascido para salvar os livros que contém, mas agora vive para sepultá-los. Por isso tornou-se fonte de impiedade.
>
> (ECO, 1983, p. 448-449)

É através de Guilherme que Adso aprende que livros sempre falam de outros livros:

> Até então pensara que todo livro falasse das coisas, humanas ou divinas, que estão fora dos livros. Percebia agora que não raro os livros falam de livros, ou seja, é como se falassem entre si. À luz dessa reflexão, a biblioteca pareceu-me ainda mais inquietante. Era então o lugar de um longo e secular sussurro, de um diálogo imperceptível entre pergaminho e pergaminho, uma coisa viva, um receptáculo de forças não domáveis por uma mente humana, tesouro de segredos emanados de muitas mentes, e sobrevividos à morte daqueles que os produziram, ou os tinham utilizado.
>
> (ECO, 1983, p. 330)

Seguindo a máxima de que a razão de ser de um livro é ser lido, Eco constrói sua narrativa a partir de uma concatenação de livros. Assim como Guilherme busca um livro antigo nos labirintos da biblioteca, Eco traça um caminho labiríntico até um manuscrito do passado.

Num ponto do século XIV, ele promove um encontro possível entre o século XX e a Antiguidade Clássica, valendo-se da curiosidade humana pelas lacunas do passado: teria o livro de Aristóteles sobre a comédia existido?

Eco o faz existir.

Entretanto, o leitor só sabe disso porque alguém traduziu um manuscrito, e outro alguém traduziu essa tradução e essa tradução chegou às mãos de Eco, que a traduziu para nós, leitores modernos. Para ter acesso ao conhecimento revelado no relato de Adso, é preciso trilhar um tortuoso caminho engendrado pelo autor.

A resposta de Eco à pergunta sobre a existência do livro sobre a comédia é fictícia.

E fictício é o labirinto tradutório que leva a ela.

5.2.2. A pseudotradução e suas marcas

> No primeiro livro tratamos da tragédia e de como ela suscitando piedade e medo produz a purificação de tais sentimentos. Como tínhamos prometido, tratamos agora da comédia (ainda mais da sátira e do mimo) e de como suscitando o prazer do ridículo ela chegue à purificação de tal paixão; quanto tal paixão seja digna de consideração já o dissemos no livro sobre a alma, enquanto – único dentre todos os animais – o homem é capaz de rir. Definiremos portanto de que tipo de ações é mimesis a comédia, em seguida examinaremos os modos como a comédia suscita o riso, e esses modos são os fatos e o elóquio. Mostraremos como o ridículo dos fatos nasce da assimilação do melhor ao pior e vice-versa, do surpreender enganando, do impossível e da violação das leis da natureza, do irrelevante e do inconsequente, do rebaixamento das personagens, do uso de pantomimas bufonescas e vulgares, da desarmonia, da escolha das coisas menos dignas. Mostraremos por conseguinte como o ridículo do elóquio nasce dos equívocos entre palavras semelhantes para coisas diferentes e diferentes para coisas semelhantes, da loquacidade e da repetição, dos jogos de palavras, dos diminutivos, dos erros de pronúncia e dos barbarismos.
> (ECO, 1983, p. 526)

Esse é um trecho do livro da **Poética** encontrado por Guilherme na biblioteca e lido em voz alta, direto do grego, mas traduzido na hora em latim para que Adso pudesse compreender. O livro é descrito como tendo folhas "de material diferente e mais mole, quase arrancada a primeira, com uma parte da margem carcomida, coberta de manchas pálidas, como de hábito o tempo e a umidade produzem nos outros livros" (p. 526), e mais adiante: "junto à margem lateral superior, e ao longo do corte, as folhas estavam unidas umas às outras, como acontece quando – umedecida e apodrecida – a matéria do papel forma uma espécie de glúten grudento" (p. 526).

Esse é o ponto final da busca de Guilherme e Adso. O fim da dúvida. O livro da **Poética** de Aristóteles dedicado à comédia existe. (Nas páginas de Umberto Eco).

Ao descrever o livro e atribuir-lhe um fragmento de texto, Eco cria para ele uma materialidade, conferindo-lhe uma possibilidade histórica. A descrição e o texto são puramente ficcionais, porém, como há uma especulação real secular sobre a existência do livro, são suficientes para lançar na mente do leitor a semente da dúvida sobre uma autenticidade possível.

Nas palavras do próprio Eco, "se a lição de história não parece convincente, podemos recorrer à ajuda da ficção, que – como ensinava Aristóteles – é bem mais verossímil que a realidade" (Apud GUIMARÃES, 1998, p. 211).

Para montar sua ficção sobre o segundo livro da **Poética**, ele bebe na fonte do primeiro, que existe de fato. Na **Arte Poética**, Aristóteles diz que "é claro, também, [...], que a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade" (1981, IX, p. 28), e que "do ângulo da poesia, um impossível convincente é preferível a um possível que não convença" (1981, XXV, p. 50).

Ainda segundo Guimarães, "vê-se que o romance de Eco realiza uma curiosa mistura de dados históricos e da fantasia [...]. Sua inventiva hipótese, verossímil e historicamente viável, para explicar o desaparecimento do livro possivelmente escrito por Aristóteles, enfatiza não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido na época" (p. 211).

Temos, então uma ficção perfeitamente plausível em termos de viabilidade histórica. Contudo, só tomamos conhecimento dessa possibilidade por causa do manuscrito de Adso – "um manuscrito, naturalmente" (ECO, 1983, p. 10).

E como se chegou até ele? Ou melhor, a seu conteúdo, uma vez que se perdeu o rastro do original?

Outra ficção, tão plausível e passível de realidade quanto os fatos narrados pelo fictício Adso.

Para traçar o caminho até o manuscrito do monge do século XIV, Eco constrói ao redor de seu relato uma moldura que conta a história de seu "encontro" por meio de uma série de traduções, envolvendo sua ficção narrativa numa ficção tradutória – pseudotradução. Essa moldura tradutória é construída exclusivamente no texto introdutório da obra, por isso, moldura, conforme a acepção de Santoyo (1984).

O título do prefácio: "Um manuscrito, naturalmente" revela que Eco tem consciência da técnica da pseudotradução, que muitas vezes introduz o suposto original como um manuscrito antigo que chega às mãos do tradutor por acaso. No caso de **O nome da rosa**, não se trata de um manuscrito original, mas de uma cópia, ou melhor, de uma tradução de uma cópia.

Eco comenta essa escolha no seu **Pós-escrito a O nome da rosa**:

> Por essa razão, minha história só podia começar com o manuscrito encontrado, e essa seria uma citação (naturalmente). Assim, escrevi logo a introdução, colocando minha narração em um quarto nível de encaixe, dentro de outras três narrações: eu digo que Vallet dizia que Mabillon dissera que Adso disse...
>
> (ECO, 1985, p. 20)

Todo o prefácio trata do encontro do manuscrito e de reflexões de Eco sobre o conteúdo e o estilo do texto e da tradução.

Nesse jogo ficcional, Eco chega a questionar a veracidade do documento, demonstrando uma dúvida que qualquer pessoa em seu lugar teria, o que reforça ainda mais a verossimilhança. A convicção plena poderia levar o leitor a considerar o texto como ficção desde o início, inibindo a hesitação necessária para a construção da plausibilidade da narrativa.

A desconfiança demonstrada pelo autor aliada ao fato de ele ter buscado mais informações e, finalmente, ter dado crédito ao documento decidindo publicá-lo, aumentam sua historicidade. Afinal de contas, o respeitado professor e pesquisador não arriscaria seu nome e sua reputação publicando falsidades facilmente reconhecíveis.

Como constitui uma construção da ficção do encontro do documento, praticamente todo o prefácio é uma marca de pseudotradução, excluindo-se alguns momentos nos quais o autor estende suas observações.

Vejamos agora como essas marcas são construídas.

> A 16 de agosto de 1968 veio parar em minhas mãos um livro devido à pena de um certo abade Vallet, *Le manuscript de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon* (Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842). O livro, provido de indicações históricas em verdade bastante pobres, assegurava estar reproduzindo fielmente um manuscrito do século XIV, encontrado por sua vez no mosteiro de Melk pelo grande erudito seiscentista, a quem tanto se deve pela história da ordem beneditina. A douta *trouvaille* (minha, a terceira portanto no tempo) me alegrava, enquanto me encontrava em Praga à espera de uma pessoa querida.
> (p. 11)

Nesse primeiro extrato, que é a abertura do prefácio e, portanto, do romance, Eco conta o encontro do documento de maneira reticente. Ele diz que o livro *lhe veio parar nas mãos*, mas não diz como; sobre o autor, diz ser *um certo* abade, que, apesar de nomeado, é um desconhecido; sobre o conteúdo, diz que as indicações históricas são *bastante pobres* e mostra uma desconfiança inicial afirmando que era *o documento* que *assegurava estar reproduzindo fielmente um manuscrito do século XIV*. Note-se que a afirmação de "reprodução fiel" é um argumento muito frequente nos casos de pseudotradução.

Essa desconfiança é corroborada algumas linhas abaixo pelo comentário que seu "achado" (t*rouvaille*) é o terceiro na sequência de encontro do manuscrito e, como se sabe, a reprodução de manuscritos leva a alterações, quiçá deturpações, nos textos; tal comentário posiciona o documento ainda mais sob a luz da dúvida.

Paralelamente, para compensar essa reticência, apresenta dados consistentes sobre a publicação, que é apresentada como uma tradução de uma edição de Dom J. Mabillon, isto é, Jean Mabillon, um monge beneditino, erudito e historiador francês que realmente viveu no século XVII (1632-1707).

O posicionamento geográfico também é estratégico. O lugar de origem do manuscrito, o mosteiro de Melk, na Áustria, onde teria vivido Adso, é habitado por beneditinos desde o século XI, tendo passado por vários processos de reconstrução. A *Abbaye de la Source*, indicada como local onde a versão que chega às mãos de Eco foi impressa é um "apelido" da abadia beneditina *Abbaye Sainte-Marie de Paris*, assim chamada por localizar-se na Rue de la Source; no entanto, há uma inconsistência nas datas, a abadia verdadeira foi fundada inicialmente como priorado em 1893 e elevada à condição de abadia em 1925, e a data de impressão do documento encontrado por Eco é 1842. Também estratégico é o posicionamento de Eco no momento do encontro: ele está em movimento, deslocando-se pela Europa num período conturbado, em Praga durante a invasão soviética que determinou o fim da Primavera de Praga[116].

Essa construção geográfica turva, com lugares reconstruídos, datas incompatíveis e movimentações é parte do estratagema do autor para dificultar, ou melhor, impossibilitar o acesso às fontes.

No próximo parágrafo, Eco já se apresenta como tradutor.

> [...] redigi uma tradução quase de vez, nalguns cadernos grandes [...]
> (p. 11)

Mais adiante, essa informação de que a tradução foi feita *quase de vez* se mostrará fundamental.

[116] Primavera de Praga: expressão cunhada pela imprensa tchecoslovaca para identificar as experiências do governo de Alexander Dubcek, que em janeiro de 1968 assumiu o cargo de secretário-geral do Partido Comunista Tcheco, iniciando uma série de reformas políticas, econômicas e culturais. Informação disponível em <http://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/moscou-esmaga-primavera-de-praga-9195198#ixzz3eDx51nJq>.

Saindo de Praga, Eco vai para a Áustria, para Viena. Melk, onde, segundo a referência no documento, vivera Dom Adso, autor do manuscrito original, fica a cerca de uma hora de Viena. Ora, um excelente convite à curiosidade de nosso autor. Evidentemente, sendo o lugar tão antigo e tendo passado por tantas reconstruções, muitos documentos se perderam, como é constatado.

> Como o leitor terá imaginado, na biblioteca do mosteiro não encontrei traços do manuscrito de Adson.
> (p. 11)

Chegamos ao momento em que a tradução feita *quase de vez* prova-se crucial para a continuação dessa história.

> [...] a pessoa com quem viajava desapareceu levando consigo o livro do abade Vallet, não de propósito, mas por causa do modo desordenado e abrupto com que tivera fim o nosso relacionamento. [...] Sobrou-me assim uma série de cadernos manuscritos de próprio punho, e um grande vazio no coração.
> (p. 12)

Neste ponto, Eco arma uma situação para “dar um chá de sumiço” no documento. Seu companheiro (ou companheira) de viagem jamais é identificado(a) e simplesmente desaparece após um sugerido desentendimento; esse rompimento *desordenado e abrupto*, ou seja, o corte de relações, produz uma conjuntura na qual Eco não poderá obter o texto de volta.

O documento não é subtraído, mas levado sem intenção, o que relativiza sua importância. Sobra a Eco sua própria tradução, uma nova cópia do documento que já era, por si, uma cópia. A importância do documento, relativizada pela maneira descuidada como este é carregado, torna-se uma questão pessoal, a qual se transformará numa inquietação que levará Eco à decisão de buscar mais informações a partir de suas próprias anotações.

> Das poucas notícias que tinha retirado do livro francês, sobrava-me a referência à fonte, excepcionalmente minuciosa e precisa: [segue-se referência em latim]
> (p. 12)

> Encontrei logo os *Vetera Analecta* na biblioteca Sainte Geneviève, mas, para minha grande surpresa, a edição descoberta discordava em dois particulares [...]
> (p. 12)

> Inútil dizer que tais *analecta* não continham qualquer manuscrito de Adso ou Adson de Melk [...]
> (p. 12)

> Consultei, na época, medievalistas ilustres como o caro e inesquecível Etienne Gilson, mas ficou claro que os únicos *Vetera Analecta* eram os que eu tinha visto em Sainte Geneviève. Uma parada na Abbaye de la Source, que se ergue nos arredores de Passy, e uma conversa com o amigo Dom Arne Lahnestedt convenceram-me, além disso, de que nenhum abade Vallet publicara livros nos prelos (aliás inexistentes) na época da abadia. É notório o desleixo dos eruditos franceses em dar indicações bibliográficas com alguma plausibilidade, mas o caso superava qualquer razoável pessimismo. Comecei por achar que me teria caído em mãos uma falsificação. Afinal o próprio livro do Vallet era irrecuperável (ou pelo menos não ousava ir pedi-lo a quem o tinha de mim subtraído). E não me restavam senão as minhas notas, das quais já começava a duvidar.
> (p. 12-13)

Os extratos acima continuam a apresentar a embaralhação de referências. Os **Vetera Analecta** são obra de Jean Mabillon em quatro volumes, cujo primeiro foi publicado em 1675 e os demais até 1685. A biblioteca de Sainte Geneviève tem em seus catálogos referências a Jean Mabillon[117].

Quanto às pessoas consultadas, Etienne Gilson (1884-1978) foi um filósofo e historiador da filosofia francês e um dos maiores autores de obras sobre a filosofia escolástica, especialista na obra de São Tomás de Aquino. O amigo Dom Arne Lahnestedt é fictício.

Em termos de publicação, os prelos da abadia, onde teria sido impresso o livro de Vallet são inexistentes e as indicações bibliográficas encontradas são imprecisas. Diante disso, Eco manifesta abertamente sua desconfiança quanto à autenticidade do documento

---

[117] Porém não há nenhum retorno de resultado no mecanismo de busca do *site* da biblioteca pelo título **Vetera Analecta**, o que não quer dizer que não seja possível encontrá-los na biblioteca, somente que talvez não façam parte do catálogo digital ou que não estejam catalogados sob esse nome.

e lança uma semente a mais de suspeita no leitor ao declarar-se em dúvida quanto a suas próprias anotações. Teria ele sucumbido ao entusiasmo apaixonado perante a ideia de um documento tão antigo?

> Há momentos mágicos de grande cansaço físico e intensa excitação motora, em que surgem visões de pessoas conhecidas no passado [...], dão-se igualmente visões de livros ainda não escritos.
> (p. 13)

Reiterando a questão da dúvida, a narrativa do prefácio abre um espaço de cerca de dois anos até o próximo incidente que reavivará a curiosidade de Eco pelo documento de Vallet.

> Se não tivesse acontecido algo de novo estaria ainda aqui a perguntar-me de onde vem a história de Adso de Melk, porém em 1970, em Buenos Aires, espiando nos bancos de um pequeno livreiro antiquário na Corrientes, não longe do mais insigne Patio del Tango daquela grande via, caiu-me entre as mãos a versão castelhana de um livrinho de Milo Temesvar, *Do uso dos espelhos no jogo de xadrez* [...]
> (p. 13)

Mais uma vez mesclam-se a ficção e a realidade. Numa referência camuflada a Jorge Luis Borges, Eco coloca-se em Buenos Aires, perambulando por lugares frequentados pelo escritor argentino, grande urdidor de ficções e realidades. Inserido na realidade de livrarias, antiquários e casas de tango do lugar, está um livro – novamente uma versão, não um original – de Milo Temesvar, autor inventado por Eco que acabou ocupando espaço de um autor real[118]. Tal autor, um albanês exilado por questões políticas, que escreveu em georgiano (!) – idioma de difícil acesso e com poucos tradutores de plantão – teria sido o autor de um livro (*Do uso dos espelhos no jogo de xadrez*) inspirado... em Borges.

[118] Para anedota interessante sobre esse autor, ver < http://decasaalclub.blogspot.com.br/2014/01/milo-temesvar.html>.

> Tratava-se da tradução do já inencontrável original em língua georgiana (Tbilissi, 1934) e ali, para minha grande surpresa, li copiosas citações do manuscrito de Adso, salvo que a fonte não era nem o Vallet nem o Mabillon, mas o padre Athanasius Kircher (mas qual obra?). Um sábio – que não acho oportuno nomear – assegurou-me depois que (e citava índices de memória) o grande jesuíta nunca falara em Adso de Melk. Mas as páginas de Temesvar estavam debaixo de meus olhos e os episódios a que se referia eram absolutamente análogos aos do manuscrito traduzido por Vallet (em particular, a descrição do labirinto não deixava margem para qualquer dúvida). Seja o que for que tenha escrito depois Beniamino Placido, o abade Vallet existira assim como certamente Adso de Melk.
>
> Concluí disso que as memórias de Adso pareciam justificadamente participar da natureza dos eventos que ele narra: envoltas por muitos e imprecisos mistérios, começando pelo autor e terminando na localização da abadia sobre a qual Adso silencia em tenaz obstinação, [...]
> (p. 13-14)

Eco cria as referências de seu novo achado prosseguindo com a mescla de dados verdadeiros e ficcionais. A dificuldade de aproximação ao livro fictício de Temesvar é, a princípio, destacada pelo fato de ele estar escrito em língua georgiana, um idioma de difícil acesso, como já observado acima; junte-se a isso a questão de o original ser *inencontrável*; a noção de materialidade do livro é dada pela indicação de local e data de publicação.

Como no caso de Mabillon, Eco dá a esse documento uma fonte verdadeira e respeitável, Athanasius Kircher (1602-1680), jesuíta, matemático, alquimista e inventor alemão. Não obstante, Temesvar não cita qual obra de Kircher teria lhe servido de referência para as citações do manuscrito de Adso. Eco ainda adiciona a seu rol de referidos ilustres *um sábio*, do qual intencionalmente suprime a identidade, e cujas informações são baseadas em *índices de memória*.

Todo esse jogo de referências de algum modo obstruídas funciona como uma forma de impedir o acesso ao suposto original. Essa é uma prática corrente em casos de pseudotradução; uma vez que não existe um original, é necessário impossibilitar que se reconstrua o caminho até ele para que não se perca o efeito de verossimilhança.

Esse novo documento vem dirimir a desconfiança de Eco, pois a presença do manuscrito de Adso em duas obras sem ligação entre si, como tradução integral em uma e como citação absolutamente análoga em outra, só pode ser a comprovação de sua existência. Ao suprimir sua dúvida, Eco também corrobora a imagem de possibilidade histórica do relato. E vai além, discordando de uma suposta afirmação em contrário de Beniamino Placido (1929-2010), que teria escrito sobre o assunto no jornal **La Repubblica**, em 22 de setembro de 1977 (esta referência colocada como nota de rodapé).

Placido é um conhecido jornalista e crítico literário e televisivo italiano que efetivamente escreveu no caderno de cultura do jornal desde sua fundação, em 1976.

A propósito da referência ao suposto artigo de Placido, destaco que a nota de rodapé também é um recurso utilizado na pseudotradução como elemento de construção da verossimilhança do texto.

A conclusão de Eco de que os escritos de Adso são parte de memórias de situações vividas por ele envolvem ainda mais a narrativa num tipo de bruma, pois memórias estão sujeitas a lapsos. A falta de informação sobre a localização da abadia onde se passam os eventos também é proposital: para que nenhum leitor mais entusiasmado tente fazer turismo no lugar.

Após afirmar seu convencimento sobre existência do manuscrito de Adso, Eco passa a dar informações sobre esse suposto original e sobre o próprio Adso baseado nos dados encontrados, contudo sempre destacando a imprecisão e a incerteza de tais dados, e deixando claro que se trata de conjecturas e inferências. A época é reconstituída a partir da datação dos eventos narrados e a figura de Adso é construída a partir de seu estilo de escrita.

> Quanto à época em que se desenvolvem os eventos descritos, estamos em fins de novembro de 1327; quando porém tenha escrito o autor é incerto. Calculando que se diz noviço em 1327 e já próximo da morte quando escreve suas memórias, podemos conjecturar que o manuscrito tenha sido elaborado nos últimos dez ou vinte anos do século XIV.
> (p. 14)

> [...] não só Adso escreve em latim, mas fica claro por todo o andamento do texto que sua cultura ou a cultura da abadia que tão nitidamente o influencia é muito mais datada. Trata-se claramente de uma soma plurissecular de conhecimentos e de vezos estilísticos que se ligam à tradição baixo-medieval latina. Adso pensa e escreve como um monge que permaneceu impermeável à revolução do vulgar, ligado às páginas abrigadas na biblioteca sobre a qual narra, baseado em textos patrístico-escolásticos, e a sua história (afora as referências e os acontecimentos do século XIV, que Adso também registra em meio a mil perplexidades, e sempre por ter ouvido dizer) poderia ter sido escrita, quanto à língua e a citações eruditas, no século XII ou XIII.
> (p. 14)

Nesse jogo ficcional, para fazer balançar mais uma vez a sensação de veracidade, Eco mostra nova hesitação quanto à viabilidade da publicação de sua tradução do documento.

> Pensando bem, bastante escassas eram as razões que pudessem inclinar-me a publicar a minha versão italiana de uma obscura versão neogótica francesa de uma edição latina seiscentista de uma obra escrita em latim por um monge germânico em fins do século XIV.
> (p. 14)

Esse parágrafo configura a maior operação de distanciamento do prefácio. Eco localiza sua tradução num terceiro nível de cópia: tradução em italiano de uma tradução francesa de uma edição latina, e num quarto nível de narrativa, adicionando-se às cópias o original de Adso. Desse modo, ele localiza tanto o original quanto a primeira cópia (edição latina) num espaço absolutamente inatingível e a tradução francesa num espaço dificilmente acessível, uma vez que depende de uma reconciliação pouco provável (afinal, desde o encontro e sumiço do documento, 1968, já se passara praticamente uma década, se considerarmos a data do artigo de Beniamino Placido no **La Repubblica** ao qual Eco faz referência, 1977).

Eco passa, então a fazer considerações sobre o aspecto linguístico do texto, analisando a linguagem e suas implicações tradutórias. É interessante notar que Eco tinha em mãos somente suas anotações e sua tradução inicial feita *quase de vez*, o que indica que suas considerações sobre o texto de Vallet são baseadas em sua memória, a não ser que tenha tido tempo de, além de traduzir, fazer observações sobre o texto. Mas isso ele não nos conta.

> Por um lado é indubitável que ao traduzir para seu francês neogótico o latim de Adso, Vallet tenha introduzido várias licenças suas, e nem sempre apenas estilísticas.
> (p. 14)

> Por outro lado, apurei em seguida que nos tempos em que Vallet transcrevia (?) o manuscrito de Adso, circulava em Paris uma edição setecentista do *Grand* e do *Petit Albert*[119] já então irremediavelmente contaminada. Todavia, como ter a certeza de que o texto a que se remetiam Adso ou os monges, dos quais ele anotava as conversas, não contivesse, entre glosas, escólios e apêndices diversos, também anotações que viriam a nutrir a cultura posterior?
> (p. 15)

Nessa parte, Eco sutilmente justifica a inserção na narrativa de ideias que, oficialmente, não pertenciam à época em que se passam os fatos relatados, principalmente pela boca de Guilherme, e que poderiam eventualmente ser detectadas por alguns de seus leitores, como de fato o foram. No **Pós-escrito a O nome da Rosa** (1985), ele fala sobre isso.

> Creio que um romance histórico deva também fazer outra coisa: não apenas identificar no passado as causas do que aconteceu depois, mas também desenhar o processo pelo qual essas causas foram lentamente produzindo seus efeitos.
>
> Se um personagem meu, comparando duas ideias medievais, tira delas uma terceira ideia mais moderna, está fazendo exatamente aquilo que a cultura fez depois, e se ninguém nunca escreveu aquilo que ele disse, é certo que alguém, mesmo de modo confuso, deveria começar a pensar nisso (talvez sem dizer, possuído de mil temores e pudores).
>
> (p. 65)

Continuando suas elucubrações sobre que estilo adotar em sua tradução, ele segue.

> Enfim, devia conservar em latim as passagens que o próprio abade Vallet não achou oportuno traduzir, talvez para conservar um toque do tempo? Não havia justificativas precisas para fazê-lo, se não um sentido, talvez mal-entendido de fidelidade à minha fonte... Eliminei o excesso, mas alguma coisa deixei.
> (p. 15)

Nessa parte, Eco expõe um raciocínio pertinente a qualquer processo de tradução e levanta questões que estão no cerne da teoria da tradução, como a da fidelidade ao original. Embora, vide extratos acima, ele comente que Vallet provavelmente não tenha

[119] Tratados sobre magia natural e cabalística do século XVIII.

sido tão fiel ao seu original. Esse tipo de compromisso com a fidelidade ao original e o hábito de “eliminar o excesso” também eram procedimentos comuns entre os tradutores medievais e imitados pelos pseudotradutores desde essa época (lembremos Geoffrey of Monmouth).

Num último comentário, Eco novamente situa a autenticidade do documento num terreno movediço, continuando o jogo de ficção e realidade.

> Não sei exatamente porque me decidi a criar coragem e apresentar como se fosse autêntico o manuscrito de Adso de Melk. Digamos: um gesto de apaixonado. Ou, se quisermos, um modo de libertar-me de numerosas e antigas obsessões.
> (p. 15)

Em artigo de 1989 dedicado à pseudotradução em **O nome da Rosa**, Julio César Santoyo diz que o romance de Eco deve à tradução sua natureza íntima (p. 131).

Ele observa que, embora tenha se preocupado sobretudo em recolher, compreender a fundo, apropriar-se e sublimar a tradição milenar da pseudotradução, Eco, ao mesmo tempo, afasta-se de seus princípios tradicionais indo adiante e chegando mais longe do que qualquer outro (p. 132).

Santoyo identifica um jogo de sobreposições que formam estágios narrativos: manuscrito latino ⇒ edição latina ⇒ tradução francesa ⇒ tradução italiana, ao qual se junta a história paralela de uma outra pseudotradução: a suposta tradução para o espanhol do texto de Milo Temesvar escrito em georgiano (*Do uso dos espelhos no jogo de xadrez*) (p. 133-134).

O uso da pseudotradução não afeta a narrativa, pois, como lembra Santoyo, a pseudotradução nem sempre precisa de razões extrínsecas e evidentes, podendo ser, segundo Ortega y Gasset, um “trampolim que lança nossa atenção à dimensão lendária da ilha estética” (Apud SANTOYO, p. 134).

Santoyo ainda extrapola a questão interna da pseudotradução, que já havia conferido ao romance três níveis tradutórios. Falando sobre os efeitos do romance publicado, ele identifica mais cinco níveis tradutórios: 1) a tradução para outros idiomas; 2) a transformação em filme (tradução intersemiótica); 3) o fato de a transposição para o cinema ter sido feita a partir da versão em inglês; 4) a dublagem ou legendagem do filme em outros idiomas; 5) os desdobramentos em legendagens em línguas secundárias

inseridas no contexto de países com uma língua nacional oficial (como no caso do basco, o galego e o catalão na Espanha). Na visão de Santoyo, portanto, **O nome da Rosa** se torna uma narrativa que, em seu produto final, o filme, alcança oito níveis de profundidade tradutória.

Essa observação parece fugir ao escopo da pseudotradução, no entanto, ele esclarece a pertinência de sua relação explicando que se forma um sistema intricado de associações internas e externas que, na coordenada diacrônica, insere o romance numa tradição milenar – a pseudotradução – e, na sincrônica, o difunde pelo planeta por meio da tradução linguística e da tradução intersemiótica. Isso prova o quanto vivemos numa cultura de tradução (p. 135).

Santoyo fala somente nos níveis tradutórios, porém, considerando a narrativa como um todo, ao explicar o foco narrativo a partir de Adso no **Pós-escrito**, Eco adiciona ainda mais um nível ao romance a fim de aumentar o distanciamento.

> Adso conta aos oitenta anos aquilo que viu aos dezoito. Quem fala, o Adso de dezoito ou o Adso de oitenta? Os dois, é óbvio, e isso é intencional. [...] duplicando Adso eu duplicava mais uma vez a série de biombos interpostos entre mim como personalidade biográfica, autor narrante, e os personagens narrados, inclusive a voz narrativa.
> (p. 31)

O final do prefácio mantém o jogo de ilusão de realidade ao reafirmar a descoberta do manuscrito. Entretanto, pode-se considerar que, ainda dentro do jogo, é feita uma sutil confissão da ficcionalidade, em forma de um camuflado manifesto em favor da escritura como um exercício de prazer.

> Transcrevo sem preocupação de atualidade. Nos anos em que descobria o texto do abade Vallet, circulava a convicção de que se devia escrever com empenho apenas no presente, e para mudar o mundo. A dez ou mais anos de distância é agora consolo para o homem de letras (restituído a sua altíssima dignidade) que se possa escrever por puro amor à escritura. E assim agora sinto-me livre para contar, por mero gosto fabulatório, a história de Adso de Melk, e provo conforto e consolo ao reencontrá-la tão incomensuravelmente distante no tempo (agora que o despertar da razão afugentou todos os monstros que seu sono tinha engendrado)[120], tão gloriosamente privada de relações com os nossos tempos, intemporalmente estranha às nossas esperanças e a nossas certezas.
> Porque esta é uma história de livros, não de misérias cotidianas.
> (p. 15-16)

[120] Coincidência interessante: Eco faz referência à frase de Goya, “o adormecimento da razão engendra monstros”, citada no capítulo anterior a propósito da literatura gótica (p. 135 deste trabalho).

Eco afirma, no **Pós-escrito**, que "o homem é um animal fabulador por natureza" (p. 15) e, como representante de tal espécie, confessa que não queria apenas "contar *sobre* a Idade Média", queria "contar *na* Idade Média, e pela boca de um cronista da época" (p. 19); queria tornar-se "completamente medieval e viver na Idade Média como se esta fosse [sua] época" e que desejava um leitor modelo que fosse "um cúmplice, claro, que entrasse no [seu] jogo" (p. 44)[121].

Como pseudotradução, **O nome da Rosa** não inaugurou uma nova moda literária, não encerrou uma época, não fundou uma nova estética. Ao contrário, utilizou-se, e bem, de um recurso milenar para construir uma narrativa capaz de transportar o leitor no tempo e no espaço de maneira tão consistente que chega a parecer que o narrado pode ser real.

Há quem possa dizer que é simples ou mesmo banal, que não faria falta ao romance. Todavia, ela é essencial para o jogo ilusório responsável pela criação da verossimilhança que torna o leitor um cúmplice do autor, como este o desejava. Também foi fundamental para que o autor pudesse realizar seu desejo de escrever *na* Idade Média. Sem a pseudotradução, ele estaria somente escrevendo *sobre*.

O nome da rosa oferece uma resposta plausível para preencher uma lacuna do passado: teria o livro da **Poética** sobre a comédia existido? Como a solução desse enigma deve permanecer uma incógnita porque, afinal de contas, essa é a realidade, na solução dada por Eco para o desaparecimento de tal objeto do desejo, o fogo que consumiu a biblioteca levou em suas chamas o testemunho de muitas verdades encerradas em seus livros.

Não obstante, como, apesar e para além dos incêndios, os livros se comunicam, formando infinitas bibliotecas, é possível passarmos desta para uma outra, onde nos aguarda um outro Jorge, também bibliotecário, também cego, também amante dos livros, mas cuja paixão não reprime, mas instiga a curiosidade. A passagem é natural, pois foi o próprio Eco a fazer a conexão: "Eu queria um cego como guardião de uma biblioteca [...] e biblioteca mais cego só pode dar Borges [...]" (ECO, 1985, p. 26).

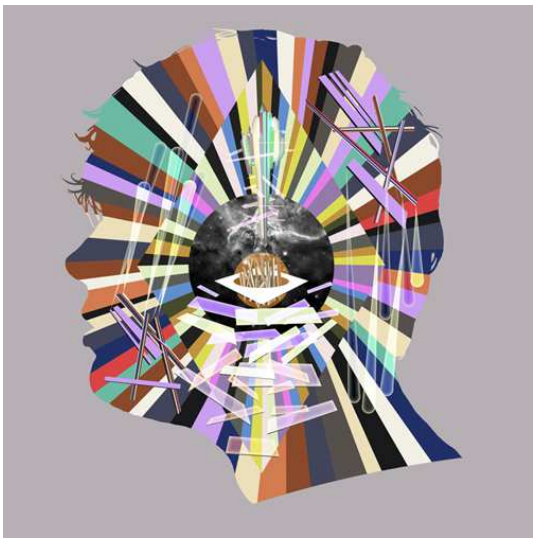
---

[121] Sem aprofundar a questão, o conceito de "leitor modelo" de Eco se refere à ideia de leitor que o autor constrói para sua obra quando a está escrevendo.

Capítulo 6

Século XX (2):

A terceira orbe



Tlön, Uqbar, Orbis Tertius

Figura 8: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius – Ben Clarkson – Colagem digital
Fonte: Aguillon Mata
Disponível em:
<http://aguillon-mata.com/wp-content/uploads/2012/11/Tl%C3%B6n-Uqbar-Orbis-Tertius-by-Ben-Clarkson.jpg>

Capítulo 6

Século XX (2): A terceira orbe

Jorge Luis Borges: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius

6.1. Biblioteca, labirinto, espelho, ficção, tradução

Jorge, bibliotecário, cego, apaixonado pelos livros e pelo que eles contêm. Não, não falo de Jorge de Burgos. Este deixamos no capítulo anterior. Seguimos pelos labirintos da biblioteca, que sobrevive ao tempo, para encontrar outro Jorge.

Esta é a última escala de nossa viagem. Permanecemos no século XX, mas nossa nave deu uma pequena marcha a ré. Aportamos em 1940, ano em que Jorge Luis Borges publica na revista **Sur** o conto "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", o qual, ele mesmo, é nave para visionária viagem.

Remetendo à pergunta feita no início do capítulo três deste trabalho (Quem tem medo de **Dom Quixote**?), cabe aqui a mesma indagação: Quem tem medo de Jorge Luis Borges? (E de sua ficção, que desafia os limites da realidade e da própria ficção).

Sua complexidade é tão grande que, realmente, faz hesitar. Entretanto, o fascínio que atiça a curiosidade é ainda maior e faz enfrentar o medo e ir adiante (seja lá onde esse labirinto levar).

Na orelha da biografia escrita por James Woodall (1999), lemos:

> Jorge Luis Borges é uma das figuras máximas da literatura do século XX. Sua influência sobre a arte da narrativa, sobre a própria maneira como as pessoas pensam o ato de escrever, é incalculável. Toda a ficção pós-guerra, de García Márquez a Fuentes, de Updike a Barth, de Burgess a Barnes, de Calvino a Eco, traz a marca de Borges [...]

Uma prova disso está no capítulo anterior, em cuja obra apresentada Borges ecoa (sem trocadilhos).

A obra de Borges é extensa, abrangente e complexa, podendo ser observada desde diversas perspectivas. Portanto, é necessário contextualizar os elementos que delimitam o ponto de vista de observação do conto escolhido para este trabalho.

Biblioteca. Woodall, em sua biografia, destaca a presença importante da biblioteca na casa dos Borges, a qual abriu as portas do mundo ao menino Jorge. Além dos livros de ficção, "havia livros de referência também: a **Encyclopaedia Britannica** e **Chambers**", que contribuíram muito para o aprendizado de Borges, refletindo em sua prosa madura que "frequentemente parodiava o estilo de um verbete de dicionário" (p. 55). A enciclopédia engendrou no autor a confiança na informação catalogada. Woodall nota que "a abordagem de Borges ao conhecimento nunca foi acadêmica; na verdade ele continua um improvisador inconformado" (p. 79).

Em "A biblioteca de Babel", conto de 1941, Borges descreve o universo como uma biblioteca composta de "um número indefinido, e talvez infinito, de galerias" (2007b, p. 69) que levam umas às outras e cujas estantes e livros são distribuídos uniformemente, e com um espelho no corredor, o qual duplica as aparências. Esses corredores, escadas e andares contínuos duplicados pelo espelho constroem a imagem do infinito, de uma eterna ligação, na qual livros levam a outros livros, registrando todas as combinações possíveis, "tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas" (p.73): a noção de que, no conhecimento, tudo está interligado, num eterno palimpsesto.

Mais adiante, Borges escreve:

> [...] a Biblioteca existe *ab aeterno*. Dessa verdade cujo corolário imediato é a eternidade futura do mundo, nenhuma mente razoável pode duvidar. O homem, o bibliotecário imperfeito, pode ser obra do acaso ou de demiurgos malévolos, [...]
>
> (p.71)

Ele verbaliza essa constatação da efemeridade do homem diante do conhecimento dizendo que

> [...] Talvez a velhice e o medo me enganem, mas suponho que a espécie humana – a única – está em vias de extinção e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta.
>
> (p. 78)

Vejo aqui, nas palavras “imóvel”, “inútil” e “secreta”, a ideia da inutilidade do conhecimento quando não escrutinado pela mente humana, quando não “movimentado” pelo homem-bibliotecário entre os corredores. A adjetivação “armada de volumes preciosos”, me remete à noção de Delisle e Woodsworth, mencionada no capítulo anterior[122], do conhecimento como uma arma poderosa, guardada na forma do livro no arsenal da biblioteca (1998, p. 203-205).

Aliás, a busca quase insana pelo conhecimento de **O nome da rosa** já aparece na babélica biblioteca de Borges, quando ele diz que há muitos séculos os “homens exaurem os hexágonos” na “certeza de que alguma prateleira em algum hexágono encerrava livros preciosos e de que esses livros preciosos eram inacessíveis”, o que parecia “quase intolerável” (p. 74-75).

Também está presente o medo da capacidade reveladora do conhecimento – e um lamento – representado pela referência à destruição dos livros.

> Outros, inversamente, acreditaram que o primordial era eliminar as obras inúteis. Invadiam os hexágonos, exibiam credenciais nem sempre falsas, folheavam com enfado um volume e condenavam estantes inteiras: a seu furor higiênico, ascético, deve-se a insensata perda de milhares de livros.
>
> (p. 76)

Em “Del culto de los libros” (2014a), Borges demonstra sua reverência:

> *Un libro, cualquier libro, es para nosotros un objeto sagrado: ya Cervantes, que tal vez no escuchaba todo lo que decía la gente, leía hasta “los papeles rotos de las calles”. El fuego, en una de las comedias de Bernard Shaw, amenaza la biblioteca de Alejandría; alguien exclama que arderá la memoria de la humanidad, […].*
>
> (p. 283)[123]

[122] Cf. p. 143-144 (5.2.1).

[123] Um livro, qualquer livro, é para nós um objeto sagrado: já Cervantes, que talvez não escutasse tudo o que as pessoas diziam, lia até “os papéis amassados das ruas”. O fogo, em uma das comédias de Bernard Shaw, ameaça a biblioteca de Alexandria; alguém exclama que arderá a memória da humanidade, [...]. Tradução minha.

Labirinto. Como a biblioteca, o labirinto era caro a Borges. A descrição da biblioteca em “A biblioteca de Babel” reproduzida acima desenha em nossa mente a imagem de um espaço labiríntico: salas que se ligam por meio de corredores e escadas, levando eternamente umas às outras.

Em “O jardim das veredas que se bifurcam” (2007c), um sinólogo tenta resolver o enigma contido na escolha de um homem já morto, que largou tudo pela ambição de empreender duas obras heterogêneas: escrever um romance e construir um labirinto infinito. O romance foi publicado e não foi compreendido em sua narrativa cíclica e circular; quanto ao labirinto, o homem morreu sem construí-lo.

Raciocinando sobre esse quebra-cabeças, o sinólogo diz pensar “num sinuoso labirinto crescente que abrangesse o passado e o futuro e implicasse de algum modo os astros” (p.85). Finalmente, desvenda o mistério: as duas obras que pareciam tão díspares eram, na verdade, uma só. O romance era o labirinto ou o labirinto, o romance.

Assim como é labiríntica a ficção de Borges.

Espelho. Ainda no corredor da biblioteca de Babel há um espelho “que duplica as aparências” (p. 69), multiplicando o labirinto da biblioteca *ad infinitum*.

O biógrafo Woodall (1999, p. 56) conta que, quando criança, Borges tinha fobia de espelhos porque tinha medo de ser duplicado. “Quando espelhos deixaram de despertar seus terrores infantis, tornaram-se emblemas do outro, em seu universo, do duplo, do que poderia acontecer do outro lado da realidade”.

Na capa posterior da biografia, figura uma declaração de Borges:

> Desde menino senti medo dos espelhos... em minha casa havia um guarda-roupa de três espelhos... eu tinha medo de que algum desses reflexos se pusesse a viver por conta própria. Contudo, como a infância é muito tímida, nunca falei disso a meus pais... Bem, agora já não temo os espelhos, já não os posso ver... fui libertado de um modo terrível...
> (1985)[124]

[124] Não há referência à fonte da declaração de Borges em 1985; porém, na página 56 da biografia há a citação de uma declaração parecida (mencionando o guarda-roupas de três espelhos e o medo de que as imagens ganhassem vida própria) feita por Borges numa palestra no *Institute of Contemporary Arts* de Londres em maio de 1971.

O espelho desapareceu de seus olhos, porém, continuou em sua mente; objeto capaz, não somente de produzir reflexos, mas igualmente simulacros da realidade e da inquietação humana.

> *La Realidad es como esta imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él.*
> (2014b, p. 112)[125]

Ficção. Considerando-se esses elementos, a ficção de Borges é, pois, um jogo de labirintos e espelhos; construída como um jogo de ilusões em corredores que se cruzam e imagens que se refletem. Atordoante, porque faz olhar para todos os lados sem estabelecer uma imagem fixa. Entontecedora, porque faz andar em círculos sem apontar uma saída. Inquietante, porque faz ficção e realidade fazerem sentido num mesmo espaço.

E ele pergunta:

> *¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de* Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del* Quijote*, y Hamlet, espectador de* Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.*
> (2014c, p. 210)[126]

Woodall diz que, para Borges, todas as ficções são mentiras, distorções da verdade e que, por isso, ele resolveu escrever sobre o problema da ficção como engodo infinito

---

[125] A realidade é como esta nossa imagem que surge em todos os espelhos, simulacro que por nós existe, conosco vem, gesticula e se vai, mas em cuja busca basta ir para dar sempre com ele. Tradução minha.

[126] Por que nos inquieta que o mapa esteja contido no mapa e as mil e uma noites no livro de *As mil e uma noites*? Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor do *Quixote*, e Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creio haver dado com a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores e espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. Em 1833, Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem e leem e tratam de entender, e no qual também são escritos. Tradução minha.

(p. 150). Acrescento: um engodo que flerta infinitamente com o questionamento das possibilidades.

O trabalho biográfico de Woodall considera “A aproximação a Almotásim” (1936) como a primeira grande trapaça ficcional de Borges, um protótipo de muitas das ficções centrais do autor. O conto é uma história disfarçada de resenha de livro completa com título, autor, editora e autora de prefácio. Em vez de recontar a história, Borges constrói uma crítica. Woodall diz que

> [...] era típico dele sugerir que aquelas grandes histórias de algum modo já existiam, esperando que o humilde escriba – Borges – as descobrisse, como um bibliotecário descobrindo alguma primeira edição, empoeirada mas sem preço, numa salinha dos fundos.
>
> (p. 158-159)

“Pierre Menard” (1939), por sua vez, seria o “arauto de todas as grandes futuras histórias, onde universos encantados, construídos de forma quase palpável no decorrer do texto, são postos em dúvida, questionados, repensados, até ameaçados de demolição” (p. 177). Constituiu um ato de desconstrução literária muitos antes de a crítica acadêmica dos anos sessenta “promover a causa para uso acadêmico real” (p. 176).

Na obra borgeana “a nota que ele tocou com muita precisão em “Pierre Menard” se multiplicaria, se distorceria e amplificaria nos dez a quinze anos seguintes” (p. 177).

Tradução. Borges não foi um teórico da tradução, contudo discorreu sobre o assunto em ensaios que se tornaram referência e a incluiu em suas ficções, explícita ou implicitamente. Em **Borges y la traducción** (2005) Sergio Waisman observa que, para Borges, o tradutor tem a sua disposição uma gama de textos para usar como biblioteca de estilos e formas, assim como o escritor. Desse modo, a tradução pode ser considerada uma das forças impulsoras do desenvolvimento de qualquer literatura e tem um grande efeito em sua maneira de definir-se local e globalmente (p. 8-9).

Ele comenta que, quando as traduções e as reflexões de um autor sobre o ato de traduzir são parte de sua obra e não uma atividade separada, revela-se o papel que elas desempenham em sua estética e, por extensão, em sua escritura (p. 11).

A julgar pela obra de Borges, o papel da tradução em sua estética e em sua escritura é seminal.

É com uma comparação entre a tradução e a escritura que Borges abre o "Prólogo a Paul Valéry: El cementerio marino" ([1932]; 1975):

> *Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio, como el que propone una traducción. La escritura inmediata se vela de fomentado olvido y de vanidad, de temor de confesar procesos ideales que adivinamos peligrosamente comunes, de prurito de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra. La traducción, em cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética.*
>
> (p. 1)[127]

Maria Elisa Rodrigues Moreira diz que não é difícil perceber a importância da tradução na obra de Borges justamente pela frequência com a qual ela aparece em sua escritura, seja em forma de ficção, de reflexão ou como atividade prática, tendo se convertido em um de seus procedimentos ficcionais prediletos, por meio do qual ele joga "constantemente com o caráter de farsa, de simulação da tradução". Ela analisa que "suas ficções são espelhos invertidos de outros textos, [...] uma tradução de sua biblioteca universal para a composição de uma escrita própria" (2009, p. 250-251).

A biblioteca e o espelho estão no início de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", no qual a tradução – pseudotradução, pois que referente a um pseudo-original – revela o processo da labiríntica urdidura de uma ficção.

[127] Nenhum problema tão consubstancial com as letras e com seu modesto mistério como o que propõe uma tradução. A escritura imediata se cobre de um fomentado esquecimento e de vaidade, do temor de confessar processos ideais que adivinhamos perigosamente comuns, de desejo de manter intacta e central uma reserva incalculável de sombra. A tradução, por sua vez, parece destinada a ilustrar a discussão estética. Tradução minha.
A mesma comparação com pequena diferença na elaboração do texto aparece também em "Las versiones homéricas", também em 1932 (1987, p. 94).

6.2. *Cuando la ficción vive en la ficción*[128]

> *Al procedimiento pictórico de inserir un cuadro en otro cuadro, corresponde en las letras el de interpolar una ficción en otra ficción.*
>
> (BORGES, 1999, p. 56)[129]

6.2.1. A obra

Em seu trabalho biográfico, Woodall cita a declaração de Borges de que "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" seja "talvez a mais ambiciosa de [suas] histórias" (p. 177).

Sobre o conto, Umberto Eco declara tratar-se de uma típica invenção borgeana: a invenção de uma invenção. Ele diz que os "leitores de Borges sabem que ele nunca inventou nada: suas histórias mais paradoxais nascem de uma releitura da história" (2011, p. 277).

De fato, a partir de um pano de fundo que flerta com a ficção científica, pode-se fazer uma leitura de que "Tlön" apresenta uma discussão sutil sobre a capacidade humana de arquitetar histórias, teorias, sistemas que, expostos com um certo grau de sistematização, chegam a ser aceitos como plausíveis. Arrisco dizer que se trata de uma exposição de como se engendra uma verdadeira teoria da conspiração.

A princípio, Borges não conta uma história. Como observa Woodall, "em termos narrativos, nada acontece em "Tlön", até o "Pós-escrito" "acrescentado em 1947"" (p. 178). Até o final da segunda parte, Borges "limita-se" a discorrer sobre uma descoberta inusitada ocorrida a partir de um verbete que aparece em apenas uma edição antiga de uma enciclopédia, incluindo aí uma exposição bastante didática.

A esse tipo de praxe na narrativa borgeana, Gérard Genette dá o nome de *pseudosummary* (que traduzo, aqui, por "pseudorresumo") ou resumo fictício, isto é, um resumo simulado de um texto imaginário. Segundo Genette, o pseudorresumo constrói uma hipertextualidade fictícia e sua função é substanciar a existência de um texto inexistente – tal como o artigo da enciclopédia sobre Uqbar em "Tlön" – a fim de provocar a sensação de incerteza quanto à autenticidade das referências (1997, p. 251-252).

---

[128] Quando a ficção vive na ficção. Título de ensaio de Borges (1999, p. 56-59). Tradução minha.

[129] Ao procedimento pictórico de inserir um quadro em outro quadro, corresponde nas letras o de interpolar uma ficção em outra ficção. Tradução minha.

Genette (p. 253) lembra, ainda, dois procedimentos de elaboração de realidades enunciados pelo próprio Borges em “La postulación de la realidad” em 1932: 1) a revisão geral de fatos importantes e 2) a imaginação de uma realidade mais complexa do que aquela que se descreve e o relato de seu impacto. O resto fica por conta do leitor.

É exatamente isso que Borges faz ao aproximar-se do final do conto, jogando para o leitor a decisão de acreditar ou não no relatado:

> *Aquí doy término a la parte personal de mi narración. Lo demás está en la memoria (cuando no en la esperanza o en el temor) de todos mis lectores.*
>
> (2004, p. 41)[130]

> *Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.*
>
> (2004, p. 43)[131]

A esse pseudorresumo vêm juntar-se numerosas referências a pessoas, obras e lugares pertencentes à realidade empírica, bem como uma prática que o biógrafo Woodall chama de “peculiaridade”: o uso de amigos e colaboradores verdadeiros como comentaristas da veracidade da narrativa “apresentados como se as ficções que habitassem fossem conversas de bar, em Buenos Aires” (1999, p. 179).

Numa síntese bastante ligeira, o conto relata os desdobramentos da existência de um verbete relativo a um país desconhecido em uma única edição antiga de uma enciclopédia. A partir dessa constatação, na primeira parte do conto, na qual, como mencionado acima, não ocorre nenhuma ação propriamente dita, Borges narra as discussões em torno da autenticidade do verbete e a busca vã por informações.

Os fatos da segunda parte do conto ocorrem após um corte no tempo de dois anos, durante o qual as discussões em relação ao verbete, ao que tudo indica, foram deixadas de lado. Nessa parte, acontece o encontro de outra obra tão inusitada quanto o verbete; desta vez, um tomo de uma enciclopédia desconhecida, sem indicação de data ou lugar de publicação, escrito em inglês, mas, aparentemente, traduzido de uma língua também desconhecida.

---

[130] Aqui dou fim à parte pessoal de minha narração. O restante está na memória (quando não na esperança e no temor) de todos os meus leitores. Tradução de Davi Arrigucci Jr..
O texto de Davi Arrigucci Jr. será utilizado para todas as traduções de trechos do conto. Ver referências.

[131] Tlön pode ser um labirinto, mas é um labirinto urdido por homens, um labirinto destinado a ser decifrado pelos homens.

Logo ao começar seu exame da tal enciclopédia, Borges faz uma descoberta impressionante: desta vez, o lugar ao qual a seu "achado" faz referência não é um país ignorado. Ele tem em mãos "*un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido*"[132]. Borges passa a expor seu conteúdo, relativo às mais diversas características desse planeta: linguísticas, literárias, artísticas, culturais, filosóficas, mitológicas, científicas, históricas e geográficas. Note-se que, mesmo sendo feita a partir da leitura da enciclopédia – uma realidade física nas mãos do autor – o tom é de permanente desconfiança, insinuando sempre a dúvida quanto a esse conteúdo.

Terminado esse pseudorresumo, o autor encerra o relato registrando data e ano: *Salto Oriental, 1940* (os fatos narrados haviam se passado alguns anos antes). Segue-se um "*Pós-escrito de 1947*", no qual serão relatadas situações posteriores aos acontecimentos contados na parte anterior.

Essa narrativa apresenta uma série de ocorrências que levarão ao desvendamento do mistério que, no final, se revelará ser a construção de uma ficção: a enciclopédia é, na verdade, uma invenção engendrada por uma espécie de sociedade secreta, a qual, no início do século XVII, propôs inventar um país (Uqbar). Durante séculos a sociedade trabalhou na urdidura de sua criação até que um membro mais ambicioso sugeriu que, em vez de um país, deveriam inventar um planeta (Tlön), com todos os elementos e características de uma civilização real e escrever para ele uma enciclopédia própria.

O fruto dessa invenção foi silenciosa e paulatinamente infiltrado na realidade. Daí ser possível encontrar o verbete sobre Uqbar sutilmente inserido na edição da enciclopédia "falaz", a qual seria uma reimpressão da **Encyclopaedia Britannica**, que foi parar nas mãos de Bioy Casares e que desencadeou a narrativa.

Por essa razão, refiro-me ao conto como o enredar de uma teoria da conspiração.

A abertura do "*Pós-escrito de 1947*" remete à publicação da primeira e da segunda partes do conto numa coletânea em 1940. A narrativa que ele apresentará refere-se a fatos ocorridos a partir de 1941.

---

[132] [...] um vasto fragmento metódico da história total de um planeta desconhecido, [...]

> *Posdata de 1947. Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la* Antología de la literatura fantástica, *1940, […] Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha… Me limitaré a recordarlas.*
> *En marzo de 1941 […]*
> (p. 37)[133]

Ponto instigante é o fato de que a **Antologia da literatura fantástica** é realmente uma coletânea de contos organizada por Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo e publicada em 1940, na qual "Tlön" aparece em sua versão completa *com* o pós-escrito de 1947 relatando os fatos ocorridos a partir 1941. Isso constitui um claro jogo em que a ficção remete – reflete – a si mesma.

Destaco o termo *reflete* para apresentar alguns componentes da construção dessa ficção, que se comporta como um verdadeiro espelho multiplicador de imagens. Não me deterei numa análise minuciosa desses elementos, contudo é interessante observar alguns deles para ilustrar como Borges monta esse labirinto no qual ficção e realidade ocupam o mesmo espaço e nele interagem.

Tudo começa ao redor de uma enciclopédia que está numa biblioteca na qual existe um espelho. Semelhanças com uma certa biblioteca de Babel obviamente não são mera coincidência. A discussão que leva até a enciclopédia inicia-se em torno de um livro. Todo o desenrolar da narrativa deve-se à conjunção desses elementos, como Borges declara na abertura do conto:

> *Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor […] la enciclopedia falazmente se llama* The Anglo-American Cyclopaedia *(New York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa, de* la Encyclopaedia Britannica *de 1902. […] nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela […]*
> (p. 17)[134]

---

[133] Pós-escrito de 1947. Reproduzo o artigo anterior tal como apareceu na *Antologia da literatura fantástica*, 1940 [...] Aconteceram tantas coisas desde essa data... Vou me limitar a recordá-las.
Em março de 1941 [...]

[134] Devo à conjunção de um espelho com uma enciclopédia a descoberta de Uqbar. O espelho inquietava o fundo de um corredor [...] a enciclopédia se chama, de forma falaz, *The Anglo-American Cyclopaedia* (Nova York, 1917) e é uma reimpressão literal, mas também tardia, da *Encyclopaedia Britannica* de 1902. [...] nos reteve uma vasta polêmica sobre a elaboração de um romance [...]

Já nessas linhas iniciais, Borges estabelece a condição limítrofe do conto que se movimenta o tempo todo entre a ficção e a realidade. O espelho, que reflete (produz, cria) imagens, e a enciclopédia nomeada *falazmente* (de maneira enganadora, quimérica) apontam para o jogo de ilusões que será estabelecido.

Ao longo de toda a narrativa há uma mescla de elementos pertencentes à realidade com elementos puramente ficcionais e com uma linguagem que remete o tempo todo à indeterminação. Desse modo, o conto é todo fundamentado sobre uma combinação de concretude e incerteza. Ilustro com alguns exemplos.

A discussão que gera a consulta à enciclopédia surge durante uma conversa casual entre Borges e o escritor Bioy Casares. Durante a narrativa, em várias situações, são citadas outras pessoas que faziam parte do círculo de convivência ou de conhecimento de Borges, ou que eram suas contemporâneas: Carlos Mastronardi, jornalista, poeta e tradutor argentino; Herbert Ashe, um inglês amigo de seu pai; Néstor Ibarra, jornalista argentino; Ezequiel Martínez Estrada, escritor, crítico e biógrafo argentino; Drieu La Rochelle, escritor francês; Alfonso Reyes, diplomata mexicano e Xul Solar, pintor surrealista argentino amigo de Borges que ilustrou dois de seus livros e cuja estética, segundo Woodall, teve grande influência na estética do escritor (1999, p. 125).

Todos são, de alguma forma, envolvidos na busca de Borges por informações que comprovem a veracidade ou a falsidade das descobertas, oferecendo indicações ou fazendo comentários, estabelecendo o que Woodall chamou, como mencionado anteriormente, de uma espécie de “conversas de bar em Buenos Aires”.

Também são citados a Princesa de Faucigny Lucinge, uma argentina amiga de Borges casada com um nobre francês, e o escritor uruguaio Enrique Amorim, que aparecem nas ações finais, as quais trazem para dentro da realidade estranhos objetos com indícios de pertencerem ao tal planeta fictício, embaralhando uma vez mais as fronteiras do real e do imaginário.

Portanto, em sua reta final, a narrativa é colocada definitivamente no limiar da dúvida.

Se Borges envolve seus conhecidos em suas indagações, ele igualmente inclui figuras ilustres ao tratar do engendramento da invenção do planeta e de sua intrusão na realidade. Ao longo dos séculos de elaboração da falácia, aparecem como personagens envolvidos de alguma forma Johanes Valentius Andrëa, teólogo alemão do século XVII; Justus Perthes, editor alemão do século XVIII; George Berkeley, filósofo irlandês fundador da escola moderna do idealismo filosófico no século XVIII; George Dalgarno,

intelectual escocês do século XVIII; Karl Ritter, geógrafo alemão do século XIX; Thomas De Quincey, ensaísta inglês do século XIX e Charles Howard Hinton, matemático britânico do século XIX ligado aos teosofistas. Associadas aos nomes desses homens, são relacionadas obras reais e fictícias. Além disso, há menções às filosofias de Leibniz, Hume, Spinoza, Schopenhauer e Russell, à guisa de comentário ou de comparação com a filosofia de Tlön.

Ao lado deles, figuram participantes fictícios como Gunnar Erfjord, autor de uma carta essencial à descoberta; Ezra Buckley, milionário norte-americano autor da ideia de transformar o país em planeta, e Silas Haslam, que teria escrito um livro sobre a história de Uqbar e outro sugestivamente intitulado *A General History of Labyrinths*. A referência a este livro de Haslam, bem como a dados sobre Ezra Buckley, aparecem no conto em notas de rodapé; claramente um artifício para criar a sensação de verossimilhança.

Quanto ao espaço, em oposição ao fictício planeta, os lugares frequentados e citados por Borges ao longo da narrativa são bastante concretos: cidades da Grande Buenos Aires, tais como Ramos Mejía, onde se inicia a história, e Adrogué; ruas e avenidas conhecidas (Leprida, Corrientes e Talcahuano) e a Biblioteca Nacional em Buenos Aires; Salto Oriental, cidade uruguaia na fronteira com a Argentina onde é escrita a primeira parte do relato; a livraria Bernard Quaritch, especializada em livros raros e manuscritos[135]; Memphis (Tennessee), onde vivia o fictício Ezra Buckley; Baton Rouge (Louisiana), onde ele foi assassinado; Poitiers, cidade da França onde vivia a real princesa amiga de Borges; Ouro Preto, cidade brasileira de onde se origina uma correspondência que se mostrará decisiva; Cuchilla Negra, na fronteira entre Brasil e Uruguai, onde, na reta final do conto, um fato estranho insere na realidade um último objeto supostamente proveniente do mundo da ficção.

É, na verdade, bastante significativo que a escritura da primeira parte do conto e a ocorrência final da narrativa sejam situadas em lugares de fronteira.

Em termos de linguagem, o jogo de ficção e realidade é mantido pela utilização de termos, frases e expressões que causam a sensação de dúvida ou fazem alusões ao falso, ao imaginário, ao abstrato, ao fronteiriço, à indefinição. Cito alguns exemplos: ***falazmente*** (que descreve um processo enganoso ou falso); ***heresiarca*** (fundador ou defensor de uma heresia, ou seja, de um argumento considerado falso); ***ilusión***; ***sofisma*** (argumento concebido para gerar a ilusão de verdade); ***falsa*** *carátula*; *el resto* ***parecía***

[135] Somente como curiosidade, o site da livraria é <www.quaritch.com>.

muy verosímil; *una fundamental* ***vaguedad***; *invocado más bien* ***como una metáfora***; *la nota* ***parecía precisar***; ***nebulosos puntos de referencia***; *sus epopeyas y sus leyendas que* ***no se referían jamás a la realidad***; *describió la* ***imaginaria comunidad***; ***a imitación*** *de lo* ***prefigurado***; ***fondo ilusorio de los espejos***; ***padeció de irrealidad***; ***mero caos***; ***licencia de la imaginación***; ***contradicciones aparentes***; ***no hay sustantivos***; *importa un* ***falseo***; ***sistemas increíbles***; ***no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud***; ***no tiene realidad***; ***apenas el recuerdo o reflejo crepuscular***; *sin duda* ***falseado y mutilado***; *todo substantivo [...]* ***sólo tiene un valor metafórico***; ***intrusión del mundo fantástico en el mundo real***; ***venía de la frontera***; ***un metal que no es de este mundo***; ***rasgos increíbles***; *un mundo que* ***no sea demasiado incompatible*** *con el mundo real*.

Alguns dos termos acima são parte da descrição de Tlön ao longo do pseudorresumo feito por Borges a partir da leitura da enciclopédia. A construção do planeta é totalmente baseada na indefinição, reiterada pela insistência no fato de que em sua língua não existem substantivos e pela explicação dos termos *hrönir* – objetos secundários surgidos a partir da duplicação de outros – e *ur* – coisa produzida por sugestão, objeto eduzido pela esperança.

Para finalizar, um último – e fundamental – detalhe. O que leva Borges – narrador – a concluir que estava diante do registro de outro planeta é o fato de que na enciclopédia encontrada, numa folha de seda que cobria uma lâmina colorida, havia estampado um óvalo azul com a inscrição *Orbis Tertius*.

Em se tratando de Borges – escritor – é uma maneira de chamar a atenção do leitor para o processo de urdidura da própria ficção. Não de *uma* ficção, a de "Tlön", mas da ficção *per se*.

Orbis Tertius foi uma expressão utilizada pelo filósofo da ciência austríaco Karl Popper (1902-1994) para definir *o mundo dos produtos da mente humana*.

E Borges diz que "*los hombres de ese planeta conciben el universo como* ***una serie de procesos mentales***" (p. 28)[136].

Em "Tlön", tudo é *Orbis Tertius*.

Em "Tlön", uma tradução também é um produto da mente humana.

Em "Tlön", *Orbis Tertius* também é pseudotradução.

---

[136] os homens desse planeta concebem o universo como uma série de processos mentais.

6.2.2. A pseudotradução e suas marcas

O planeta Tlön é um mundo imaginado pela mente humana, cuja trama somente pôde ser desvendada porque uma suposta – imaginada – tradução de sua obra foi parar nas mãos do narrador Borges.

Em "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", a pseudotradução não aparece como um recurso narrativo em relação ao relato do conto, nem como moldura, nem com intervenções do tradutor ao longo do texto. Pelo contrário, não há sequer menção a um tradutor ou ao fato de que seja uma tradução.

Como se pode afirmar, então, que o conto é uma pseudotradução?

Ele não é. Ele *contém* uma pseudotradução.

O tomo da enciclopédia do planeta Tlön encontrado por Borges em sua narrativa está escrito em inglês. No planeta Tlön não se fala inglês. Como descrito no pseudorresumo apresentado pelo narrador, o planeta possui uma língua própria. No falso frontispício do livro se lê: *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI.* ***Hlaer to Jangr*** (BORGES, 2004, p. 24, grifo meu).

Não é o conto – "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" – que é apresentado como sendo a tradução, porém a obra *sobre a qual* o conto fala. Não é Borges – o escritor do conto que será publicado na revista **Sur** e depois na **Antologia da literatura fantástica** e em **Ficções** – que encontra uma obra que se alega ser uma tradução, porém Borges – o narrador desse encontro, que é personagem do relato.

Tanto a falsa tradução quanto o falso original habitam o espaço interno da ficção. Ao fazer da própria pseudotradução um objeto ficcional, ele a expõe como recurso narrativo, denotando seu funcionamento na construção de verossimilhanças.

O encontro da obra traduzida – o tomo da enciclopédia – segue um procedimento comum da pseudotradução: ela vem parar nas mãos de Borges ao acaso, de maneira totalmente aleatória. É claro que uma série de situações anteriores propiciaram essa descoberta, mas o encontro propriamente dito, é puro golpe do destino.

Não obstante, de modo diferente, não há um documento encontrado que necessita de tradução. A pseudotradução em "Tlön" já é um fato consumado. Ela é o próprio "documento" encontrado. Uma ficção que permitirá desvelar outra ficção.

Na estética de Borges, a tradução sempre foi mais que simples versão entre idiomas; ele a considera como escritura em si, produtora de conteúdos. E é assim que a

pseudotradução é inserida em “Tlön”: ela é a produtora do conteúdo da enciclopédia, o qual será comentado pelo narrador.

Como dito acima, não há menção ao ato tradutório ou a seu agente; a tradução é introduzida no texto de modo indireto. Assim, o que considero suas marcas aparece no texto como trechos que seguem as praxes da pseudotradução ou a partir dos quais se mostra que a obra sendo lida por Borges – narrador – é uma tradução.

Vejamos como isso ocorre.

A primeira parte do conto se desenrola exclusivamente em torno do verbete encontrado numa edição específica de uma enciclopédia chamada *The Anglo-American Cyclopaedia*, que é uma reimpressão literal de uma edição mais antiga da **Encyclopaedia Britannica**[137], não havendo nenhum tipo de alusão à enciclopédia de Tlön. O primeiro indício desta aparece somente na segunda parte do conto.

En setiembre de 1937 (no estábamos nosotros en el hotel) Herbert Ashe murió de la rotura de un aneurisma. Días antes, había recibido del Brasil un paquete sellado y certificado. Era un libro en octavo mayor. Ashe lo dejó en el bar, donde – meses después – lo encontré. (p. 23)
Em setembro de 1937 (não estávamos no hotel) Herbert Ashe morreu da ruptura de um aneurisma. Dias antes, recebera do Brasil um pacote selado e registrado. Era um livro *in-octavo* maior. Ashe deixou-o no bar onde – meses depois – o encontrei.

Nesse primeiro momento vemos um procedimento comum da pseudotradução: o encontro fortuito de um documento.

Depois disso, é apresentada uma descrição inicial do livro, a partir da qual o narrador constata que se trata da enciclopédia de outro planeta.

[137] Isso remete à “Pierre Menard”.

El libro estaba redactado en inglés y lo integraban 1001 páginas. En el amarillo lomo de cuero leí estas curiosas palabras que la falsa carátula repetía: *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr*. No había indicación de fecha ni de lugar. En la primera página y en una hoja de papel de seda que cubría una de las láminas en colores había estampado un óvalo azul con esta inscripción: *Orbis Tertius*. Hacía dos años que yo había descubierto en un tomo de cierta enciclopedia pirática una somera descripción de un falso país; ahora me deparaba el azar algo más precioso y más arduo. Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido […] (p. 23-24)
O livro era redigido em inglês e continha mil e uma páginas. No couro amarelo da lombada li estas curiosas palavras que o falso frontispício repetia: *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr*. Não havia indicação de data nem de lugar. Na primeira página e numa folha de papel de seda que cobria uma das lâminas coloridas estava estampado um óvalo azul com a inscrição: *Orbis Tertius*. Fazia dois anos que eu descobrira num tomo de certa enciclopédia pirata uma descrição sumária de um falso país; agora o acaso me deparava algo mais precioso e mais árduo. Agora tinha nas mãos um vasto fragmento metódico da história total de um planeta desconhecido [...]

Deve-se chamar a atenção para o detalhe de que a fictícia enciclopédia tinha *mil e uma* páginas. Sem dúvida uma referência às **Mil e uma noites**, obra tão cara a Borges e que foi também tema de um de seus ensaios fundamentais sobre tradução: "Os tradutores das *Mil e uma noites*", publicado em **La historia de la eternidad**, em 1936. Obviamente, isso é mais do que um mero detalhe. Ao remeter às **Mil e uma noites**, Borges reitera a ficcionalidade de sua enciclopédia: uma ficção dentro da ficção.

Em seguida, ele comenta a enciclopédia de maneira a corroborar seu aspecto ficcional, referindo-se a alusões e refletindo acerca de possibilidades.

En el Onceno Tomo de que hablo hay alusiones a tomos ulteriores y precedentes. (p. 24)
No Décimo Primeiro Tomo de que falo há alusões a tomos posteriores e precedentes.

El hecho es que hasta ahora las pesquisas más diligentes han sido estériles. En vano hemos desordenado las bibliotecas de las dos Américas y de Europa. (p. 24-25)
O fato é que até agora as pesquisas mais diligentes foram estéreis. Em vão desarrumamos as bibliotecas das duas Américas e da Europa.

¿Quiénes inventaron a Tlön? […] Se conjetura que este *brave new world*[138] es obra de una sociedad secreta […] dirigidos por un oscuro hombre de genio. (p. 25)
quem são os inventores de Tlön? [...] Conjectura-se que este *brave new world* é obra de uma sociedade secreta [...] dirigidos por um obscuro homem de gênio.

Ese plan es tan vasto que la contribución de cada escritor es infinitesimal. Al principio se creyó que Tlön era un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación; ahora se sabe que es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas, siquiera en modo provisional. Básteme recordar que las contradicciones aparentes del Onceno Tomo son la piedra fundamental de la prueba de que existen los otros: tan lúcido y tan justo es el orden que se ha observado en él. (p. 25-26)
Esse plano é tão vasto que a contribuição de cada escritor é infinitesimal. A princípio se acreditou que Tlön era um mero caos, uma irresponsável licença da imaginação; agora se sabe que é um cosmos e as íntimas leis que o regem foram formuladas, ainda que de modo provisório. Para mim é suficiente recordar que as contradições aparentes do Décimo Primeiro Tomo são a pedra fundamental da prova de que existem os demais: tão lúcida e tão justa é a ordem que nele se observou.

Adiante, ele faz um comentário básico sobre as línguas de Tlön, referindo-se inclusive a uma protolíngua (*Ursprache*), que teria dado origem a outras línguas e dialetos. Assim, ele estabelece a origem "estrangeira" da enciclopédia, o que mostra que o tomo em inglês que ele tem nas mãos é uma tradução.

No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas "actuales" y los dialectos […] Lo anterior se refiere a los idiomas del hemisferio austral. En los del hemisferio boreal (de cuya *Ursprache* hay muy pocos datos en el Onceno Tomo) […] (p. 26-27)
Não há substantivos na conjectural *Ursprache* de Tlön, da qual procedem os idiomas "atuais" e os dialetos [...] O que se disse antes se refere aos idiomas do hemisfério austral. Nos do hemisfério boreal (de cuja *Ursprache* há muito poucos dados no Décimo Primeiro Tomo) [...]

[138] Referência clara à obra de Aldous Huxley, publicada em 1932, que não discutirei aqui.

Los idiomas del hemisferio boreal de Tlön poseen todos los nombres de las lenguas indoeuropeas – y otros mucho más. (p. 28)
Os idiomas do hemisfério boreal de Tlön possuem todos os nomes das línguas indo-europeias – e muitos outros mais.

Apesar de não fazer menção ao tradutor, Borges também utiliza um recurso muito comum quando na pseudotradução há a intervenção do pseudotradutor no texto: a afirmação de que o que está sendo narrado está de acordo com o texto do documento original.

Parece mentira que su metódica producción cuente apenas cien años, pero **así lo declara el Onceno Tomo**. (p. 35, grifo meu)
Parece mentira que sua metódica produção tenha apenas cem anos, mas assim vem declarado no Décimo Primeiro Tomo.

La metódica elaboración de *hrönir* (**dice el Onceno Tomo**) ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. (p. 36, grifo meu)
A metódica elaboração de *hrönir* (reza o Décimo Primeiro Tomo) prestou serviços prodigiosos aos arqueólogos.

Já na parte do *Pós-escrito de 1947*, Borges passa a deslindar a trama e a revelar a enciclopédia como uma falácia.

En marzo de 1941 se descubrió una carta manuscrita de Gunnar Erfjord en un libro de Hinton que había sido de Herbert Ashe. El sobre tenía el sello postal de Ouro Preto; la carta elucidaba enteramente el misterio de Tlön. […] A principios del siglo XVII, en una noche de Lucerna o de Londres, empezó la espléndida historia. Una sociedad secreta y benévola […] surgió para inventar un país. (p. 37-38)
Em maço de 1941 foi descoberta uma carta manuscrita de Gunnar Erfjord num livro de Hinton que havia sido de Herbert Ashe. O envelope tinha o selo postal de Ouro Preto; a carta elucidava inteiramente o mistério de Tlön. [...] Em princípios do século XVII, numa noite de Lucerna ou de Londres, começou a esplêndida história. Uma sociedade secreta e benévola [...] surgiu para inventar um país.

Le dice que en América es absurdo inventar un país y le propone la invención de un planeta. A esa gigantesca idea añade otra […]: la de guardar en el silencio la empresa enorme. Circulaban entonces los veinte tomos de la *Encyclopaedia Britannica*; Buckley sugiere una enciclopedia metódica del planeta ilusorio. (p. 38-39)
Diz a ele que na América inventar um país é absurdo e lhe propõe a invenção de um planeta. A essa gigantesca ideia acrescenta outra [...]: a de guardar no silêncio a empresa enorme. Circulavam então os vinte tomos da *Encyclopaedia Britannica*; Buckley sugere uma enciclopédia metódica do planeta ilusório.

[…] en 1914 la sociedad remite a sus colaboradores, que son trescientos, el volumen final de la Primera Enciclopedia de Tlön. La edición es secreta: los cuarenta volúmenes que comprende (la obra más vasta que han acometido los hombres) serían la base de otra más minuciosa, redactada no ya en inglés, sino en alguna de las lenguas de Tlön. Esa revisión de un mundo ilusorio se llama provisoriamente *Orbis Tertius* […] (p. 39)
[...] em 1914 a sociedade remete a seus colaboradores, que são trezentos, o volume final da Primeira Enciclopédia de Tlön. A edição é secreta: os quarenta volumes que compreende (a obra mais vasta que os homens empreenderam) seriam a base de outra mais minuciosa, redigida não já em inglês, mas em alguma das línguas de Tlön. Essa revisão de um mundo ilusório é provisoriamente chamada de *Orbis Tertius* [...]

Não se pode afirmar categoricamente que tenha sido intenção de Borges, contudo, saliento uma interessante particularidade: a sugerida redação da versão da enciclopédia em uma língua de Tlön remete a outras duas pseudotraduções: **The History of the Kings of Britain**, de Geoffrey of Monmouth, estudada no segundo capítulo deste trabalho, que teve versões em galês, língua do suposto original, do século XIII ao XV[139], e os **Ossianic Poems**, de James MacPherson[140], cujos primeiros fragmentos foram publicados em1760, e cujo autor tentou apresentar uma versão do suposto original em língua celta.

A existência concreta do décimo primeiro tomo leva à especulação sobre a existência dos outros.

Su recepción de un ejemplar del Onceno Tomo parece favorecer lo segundo. **Pero ¿y los otros?** (p. 39, grifo meu)
O fato de ele ter recebido um exemplar do Décimo Primeiro Tomo parece favorecer a segunda hipótese. Mas e os outros?

[139] Cf. p. 74.
[140] No livro **Curso de literatura inglesa**, Borges dedica a Aula nº 11 aos **Ossianic Poems (**Martins Fontes, 2006, tradução de Eduardo Brandão).

Já se aproximando do final do conto, Borges explica como foi feita a inserção provavelmente planejada da enciclopédia no mundo real e os efeitos resultantes disso. Esse movimento expõe como uma ficção pode ser introduzida na realidade de forma tão verossimilhante que passa a ser considerada como verdade inquestionável e até mesmo como ponto de referência para outras verdades.

Hacia 1944 un investigador del diario *The American* (de Nashville, Tennessee) exhumó en una biblioteca de Memphis los cuarenta volúmenes de la Primera Enciclopedia de Tlön. Hasta el día de hoy se discute si ese descubrimiento fue casual o si lo consintieron los directores del todavía nebuloso *Orbis Tertius*. Es verosímil lo segundo. Algunos rasgos increíbles del Onceno Tomo (verbigracia, la multiplicación de los *hrönir*) han sido eliminados o atenuados en el ejemplar de Memphis; es razonable imaginar que esas tachaduras obedecen al plan de exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real. […] El hecho es que la prensa internacional voceó infinitamente el "hallazgo". Manuales, antologías, resúmenes, versiones literales, reimpresiones autorizadas y reimpresiones piráticas de la Obra Mayor de los Hombres abarrotaron y siguen abarrotando la tierra. Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. (p. 42)
Por volta de 1944 um investigador do jornal *The American* (de Nashville, Tennessee) exumou numa biblioteca de Memphis os quarenta volumes da Primeira Enciclopédia de Tlön. Até o dia de hoje se discute se essa descoberta foi casual ou se foi consentida pelos diretores do ainda nebuloso *Orbis Tertius*. É verossímil a segunda hipótese. Alguns traços incríveis do Décimo Primeiro Tomo (*verbi gratia*, a multiplicação dos *hrönir*) foram eliminados ou atenuados no exemplar de Memphis; é razoável imaginar que essas correções obedecem ao plano de exibir um mundo que não seja por demais incompatível com o mundo real. [...] O fato é que a imprensa internacional propalou infinitamente o "achado". Manuais, antologias, resumos, versões literais, reimpressões autorizadas e reimpressões piratas da Obra Maior dos Homens abarrotaram e continuam abarrotando a Terra. Quase imediatamente, a realidade cedeu em mais de um ponto. A verdade é que almejava ceder.

O jornal *The American* é fictício, refletindo outro recurso utilizado na pseudotradução: a impossibilidade de acesso a fontes. A localização da enciclopédia completa em Memphis é estratégica: Memphis é a cidade onde vivia Ezra Buckley, o autor da ideia da invenção de um planeta. Sendo ele o mentor dessa guinada na ideia anterior de inventar "simplesmente" um país, é natural que o lugar onde vivia se tornasse o centro de disseminação da obra.

Borges retoma a noção usada por Cervantes no **Quixote** de que a história é mãe da verdade[141]; em "Tlön", assim como na obra de Cervantes, uma verdade é construída a partir de uma história – digamos, estória.

Sobre essa habilidade de "engendrar verdades", Borges comenta:

[141] Cf. p. 101.

Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. Si nuestras previsiones no erran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön. (p. 43)
Uma dispersa dinastia de solitários mudou a face do mundo. Sua tarefa prossegue. Se nossas previsões não estiverem erradas, daqui a cem anos alguém descobrirá os cem tomos da Segunda Enciclopédia de Tlön.

É no encerramento do conto que existe uma menção clara à tradução, não a da enciclopédia de Tlön, todavia a um trabalho de tradução que está sendo realizado pelo próprio Borges.

Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne.
Nada disso me importa; continuo revendo, na quietude dos dias do hotel de Adrogué, uma indecisa tradução quevediana (que não penso publicar) do *Urn Burial* de Browne.

Logicamente, não é mera casualidade que o hotel de Adrogué seja o lugar onde Borges encontrou o tomo da enciclopédia, o que faz dessa sua tradução também um possível objeto ficcional; como ele não pretende publicá-la, deixa duvidar se seria um simples exercício real de tradução ou mais uma invenção. O texto traduzido – *Urn Burial* – e a descrição da tradução – *uma indecisa tradução quevediana* – tampouco são causais.

O *Urn Burial* é a primeira parte de uma obra em duas partes de Thomas Browne, médico e ensaísta inglês (1605-1682), e foi publicada em 1658. O texto trata da descoberta de um sítio com urnas funerárias romanas em Norfolk (Inglaterra), a qual leva o autor a fazer uma descrição das antiguidades encontradas no sítio e uma pesquisa subsequente sobre os costumes funerários antigos e de sua época. A obra é admirada por sua retórica por vários escritores, entre eles Samuel Johnson, George Saintsbury e James Joyce. Do mesmo modo, a enciclopédia de Tlön apresenta uma arqueologia do planeta desconhecido, com uma descrição de suas características.

Como tudo em "Tlön", essa tradução também é *indecisa*, retomando toda a condição de indeterminação do conto e apontando para seu provável caráter ficcional.

Além disso, é uma tradução *quevediana*: no ensaio “Quevedo”, Borges fala do autor espanhol como um escritor de linguagem poderosa, “*la grandeza de Quevedo es verbal*” (2014d, p. 198). Em termos gerais, esse adjetivo remete à noção do poder da palavra. Anteposto à “tradução”, revela a noção do poder da tradução.

Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” a ficção da invenção de um mundo é produzida e apresentada na forma de uma tradução. Essa tradução é, por sua vez, igualmente uma ficção.

Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, pseudotradução é *cuando la ficción vive en la ficción*.

Considerações Finais

Pseudotradução:

A tradução como escritura

Considerações finais

Pseudotradução: a tradução como escritura

> Basta que um livro seja possível para que exista. Somente fica excluído o impossível.
> (BORGES, 2007b, p. 76, nota 3)

Chegamos ao final de nossa viagem e estamos de volta ao ponto de partida. Todavia, não somos mais os mesmos. Retornamos de alguma forma transformados, acrescentados, intrigados, no mínimo, tocados; jamais se volta de uma viagem como essa sem, pelo menos, um pequeno suvenir.

Foi um passeio ao longo dos séculos com paradas em pontos que marcaram a história da literatura ocidental observados desde a perspectiva da tradução como recurso narrativo, o qual constituiu em cada época uma maneira diferente de narrar histórias.

Nosso guia: o Tradutor Imaginário.

Guiados por essa figura que imagina um original e finge traduzir, pudemos ver a tradução não em sua função "tradicional", de verter obras de uma língua para outra, mas como parte da construção ficcional, sendo ela mesma uma ficção.

Aprendemos que um original pode nem mesmo existir, não ser uma realidade física, não passar de uma invenção, tão verossímil que chegamos a acreditar (ou desejamos) que ele exista. Entramos no mundo das possibilidades; como diz esta epígrafe: "somente fica excluído o impossível".

As ficções estudadas mostraram como a tradução tem sido utilizada ao longo dos séculos como elemento de criação na literatura. Em cada uma delas, esse recurso foi aplicado dentro de condições e com objetivos diversos, de acordo com as características e as necessidades de cada época.

No primeiro capítulo deste trabalho, no qual foram expostos os pressupostos teóricos desde cuja perspectiva este estudo foi realizado, alocamos o posto de observação da pseudotradução na teoria dos polissistemas, a qual considera o sistema literário como um sistema dinâmico, cujos componentes podem mudar de posição conforme as condições em que se desenvolvem.

Dentro desse sistema, como foi visto, a tradução também funciona como um fator que influencia nessa dinâmica, uma vez que traz para a cultura-alvo elementos que podem renová-la, tais como gêneros que antes não faziam parte de seu repertório, ou promover a valorização de gêneros já existentes, mas que não figuravam em posições de destaque.

Como ficção construída a partir dos procedimentos da tradução, a pseudotradução acompanha esse movimento, sendo, muitas vezes, ela mesma, um fator de transformação.

Isso pode ser comprovado a partir das obras observadas neste trabalho. Em todos os casos, seus efeitos foram, de algum modo, transformadores.

Obviamente, são obras que oferecem muitos ângulos de observação e inesgotáveis perspectivas de estudo. Contudo, consideradas exclusivamente desde o ponto de vista deste estudo, pode-se afirmar que o fato de terem sido concebidas como pseudotraduções foi fundamental para o efeito alcançado por cada uma, porque isso promoveu uma mudança na construção das narrativas e na maneira como elas foram introduzidas no sistema literário dentro do qual foram produzidas.

No século XII, Geoffrey of Monmouth utilizou a pseudotradução para inserir sua obra numa tradição historiográfica, combinando-a com elementos de uma nascente narrativa ficcional em prosa e ainda adicionando componentes de lendas orais. O recurso da tradução fictícia conferiu uma verossimilhança tão forte à obra, que ela chegou a ser considerada como História por vários séculos, inclusive com desdobramentos políticos, e se tornou um símbolo desejável das raízes de uma nação em formação.

Ao mesmo tempo, os elementos de lenda presentes na narrativa lançaram a semente de um novo gênero literário que se difundiria por toda a Europa e perduraria durante séculos: a novela de cavalaria, cujo personagem maior, Artur, continua povoando o imaginário até os dias de hoje.

Em Monmouth, a pseudotradução foi fator de renovação num sistema cultural e literário em formação, participando do movimento de busca de um povo por suas raízes e de sua afirmação como nação.

No século XVII, Miguel de Cervantes parodiou a tradição literária desenvolvida a partir da obra de Monmouth. Um dos recursos parodiados foi justamente a pseudotradução. Inserindo a pseudotradução dentro de sua narrativa, ele questionou os limites da ficção e da realidade estabelecidos pela literatura de cavalaria, criando uma obra que abriu caminho para o romance moderno, mudando para sempre o rumo da literatura ocidental.

Em Cervantes, a pseudotradução foi fator de renovação num sistema cultural e literário em transição. Seu movimento foi de questionamento irônico, que colocou em xeque uma tradição longamente estabelecida. Em Cervantes, a pseudotradução foi componente fundamental na criação de uma das obras máximas da literatura ocidental, cujo fascínio é, e sempre será, maior que o tempo.

No século XVIII, Horace Walpole surpreendeu os críticos de uma época pautada pelos valores iluministas ao usar a pseudotradução como disfarce para introduzir, com estrondoso sucesso, no ambiente do racionalismo e do nascente romance moderno uma ficção que trazia de volta elementos julgados obsoletos e até nocivos, porque pertencentes a uma época considerada um tempo de escuridão e ignorância.

Em Walpole, a pseudotradução foi realmente uma farsa, utilizada para proteger sua identidade de um possível fracasso. Entretanto, diante do sucesso, a revelação da farsa colocou a nu as fragilidades de um sistema cultural e literário em fase de afirmação, dentro do qual uma nova estética – o gótico – se instalou para desdobrar-se e permanecer definitivamente no imaginário ocidental.

Nas décadas finais do século XX, Umberto Eco utilizou a pseudotradução para promover uma outra revisitação à Idade Média, período da História que, com suas lacunas e pontos obscuros, continua a intrigar infinitamente a imaginação do homem contemporâneo.

Usando a pseudotradução como moldura a partir de seu recurso mais comum: o encontro fortuito do manuscrito antigo, ele exibe um panorama do século XIV mesclando fatos e personagens Históricos, especulações reais em torno de questões não esclarecidas e fatos e personagens meramente ficcionais. Dentro desse panorama, ele promove uma discussão sobre o valor do conhecimento, colocando como mote um mistério real insolúvel porque irrecuperável (a existência do segundo livro da **Poética** de Aristóteles tratando da comédia), e apresenta para ele uma solução fictícia, todavia perfeitamente plausível e verossímil.

Em Eco, a pseudotradução foi elemento de pura construção ficcional. Não lançou as sementes de um novo gênero, não abriu caminho para um novo tipo de narrativa, nem engendrou uma nova estética; no entanto, afirmou dentro do sistema literário contemporâneo um tipo de ficção que responde à necessidade do homem de revisitar o passado em busca de suas raízes.

Em meados do século XX, Jorge Luis Borges utilizou a pseudotradução para desafiar definitivamente os limites da ficção. Borges, mestre em construir narrativas

labirínticas e especulares, insere a tradução como uma ficção dentro da ficção; ainda mais, como uma ficção criadora de uma ficção.

Em Borges, a pseudotradução é elemento de uma construção ficcional que desafia os componentes do sistema literário contemporâneo a olharem para sua própria imagem no espelho e a se questionarem constantemente. Questionamento esse capaz de promover uma contínua renovação nos paradigmas culturais e literários.

Colocando-se as obras lado a lado numa linha comparativa, pode-se demonstrar que, nas quatro primeiras obras, a pseudotradução promove um movimento de deslocamento em relação ao passado. Na obra de Monmouth, esse deslocamento abrange desde a Idade Antiga até um período da Idade Média anterior à sua escrita. Em Cervantes, Walpole e Eco, o deslocamento é feito em direção à Idade Média. No conto de Borges, não há deslocamento no tempo, porém no espaço e dentro do espaço da própria narrativa, uma vez que ele coloca seu pseudo-original em outro planeta e a pseudotradução ocupa o espaço ficcional do próprio relato.

Quadro 1: Movimentos promovidos pela pseudotradução (elaborado pela autora)

Geoffrey of Monmouth	Miguel de Cervantes	Horace Walpole	Umberto Eco	Jorge Luis Borges
The History of the Kings of Britain	**Don Quijote de la Mancha**	**The Castle of Otranto**	**O nome da rosa**	"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"
⇓ Período de Formação ⇓ Tradição	⇓ Período de Transição ⇓ Paródia	⇓ Período de Afirmação ⇓ Farsa	⇓ Contemporaneidade ⇓ Revisitação	⇓ Contemporaneidade ⇓ Jogo ficcional

⇓ Deslocamento no tempo ⇓ Olhar voltado para o passado ⇓ Movimentos de busca, crítica, retomada e reconstituição

⇓ Deslocamento dentro do espaço da narrativa ⇓ Olhar voltado para a própria ficção ⇓ Movimento de questionamento

Ao promover esses movimentos e permitir esses deslocamentos de perspectiva, creio ser incontestável que, à imitação da tradução, a pseudotradução se constitui num elemento potencial de transformação e renovação dentro dos sistemas literários.

Octavio Paz diz:

> *La historia de cada literatura y cada arte, la historia de cada cultura, puede dividirse entre imitaciones afortunadas e imitaciones desdichadas. Las primeras son fecundas: cambian al que imita y cambian aquello que se imita; las segundas son estériles*.[142]
>
> (Apud, WAISMAN, 2005, p. 8)

Com certeza, no caso das obras analisadas (e em muitas outras) a pseudotradução é uma imitação mais que afortunada, pois foi fator fundamental no efeito causado pelas narrativas que a utilizaram como recurso.

O pseudotradutor – Tradutor Imaginário – ele mesmo um personagem de ficção, é um criador: *traduttore, creatore*, volto a repetir.

Julio César Santoyo, em entrevista em anexo (Anexo A.1), declara que a pseudotradução não *contribuiu* de modo especial para o desenvolvimento da literatura, porque ela mesma *não é senão pura literatura*.

Considero que ela não é um gênero, posto que, assim como a tradução, assume o gênero da obra traduzida; no caso da pseudotradução, da *suposta* obra traduzida. Não obstante, ao ser utilizada como recurso narrativo, é parte integrante e elemento formador em todos os gêneros, quaisquer sejam suas posições dentro dos sistemas literários, atuando como uma força motriz dentro da dinâmica desses paradigmas.

Portanto, concluo que, nesse encontro secular entre tradução e literatura, a pseudotradução – tradução fictícia, ficção tradutória – é tradução como escritura.

---

[142] A história de cada literatura e cada arte, a história de cada cultura, pode ser dividida entre imitações afortunadas e imitações infelizes. As primeiras são fecundas: mudam aquele que imita e mudam aquilo que se imita; as segundas são estéreis. Tradução minha.

Nota final:

Final de viagem. E agora, o que resta? Resta a esperança de que minha inquietação que deu origem a este trabalho produza bons frutos, para mim e para quem o lê. Que seja geradora não só de algumas respostas, mas também de novas inquietações, e assim indefinidamente.

E como tal inquietação surgiu lá atrás em minha pesquisa de mestrado, finalizo este trabalho com a mesma frase com que finalizei aquele. Presto uma homenagem àquele que lançou a primeira semente da pseudotradução no solo de minha curiosidade e declaro que, aqui, como lá, uma vez mais:

I have exposed my heart to be shot at.

(J. R. R. Tolkien)[143]

[143] Expus meu coração à artilharia. Comentário em carta de J. R. R. Tolkien quando da publicação do primeiro volume de **O senhor dos anéis**. In: CARPENTER, 1995, carta 142, p. 172. Tradução minha.

O que justifica nosso esforço de leitura é o prazer que ela nos dá. [...] Prazer confrontado ao conhecimento histórico, numa aparente denegação mútua – tensão e ainda ruptura entre duas finalidades diferentes, mas que não saberíamos dissociar sem arruinar totalmente a empresa. Uma, sem dúvida (o prazer) se situa para além do outro (o conhecimento) [...] O que é enfim o saber (sem que cesse, portanto, de ser saber) senão um objeto poético, no sentido mais forte que se possa dar a essa palavra?

[...]

O que quer que façamos, não possuiremos nada, jamais. Disto o sabemos. Resta-nos a liberdade derrisória de traçar signos sobre o papel, tão pouca coisa, o desenho dos raminhos nus no galho do plátano sob a minha janela, e que fingem ter capturado, em sua malha, o céu inteiro do inverno – e quem sabe? Talvez eles o tenham feito, de verdade.

Paul Zumthor (2009, p. 120;121)

REFERÊNCIAS

1) As obras
(por ordem de análise no trabalho)

MONMOUTH, Geoffrey. **The History of the Kings of Britain**. Translated by Lewis Thorpe. 3rd repr.. London: Penguin Books, 1966 (Penguin Classics).

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Edición revisada y puesta al día. Barcelona: Planeta, 1992 (Clásicos Universales Planeta).

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**. Primeiro Livro. 6 ed.. Edição Bilíngue. Tradução de Sérgio Molina; gravuras de Gustave Doré; apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha**. Segundo Livro. 2 ed.. Edição Bilíngue. Tradução de Sérgio Molina; gravuras de Gustave Doré; apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: Editora 34, 2008.

WALPOLE, Horace. **The Castle of Otranto**. Edited with an introduction and notes by Michael Gamer. 12th repr.. London: Penguin Books, 2001 (Penguin Classics).

_____. **O Castelo de Otranto**. Tradução de Alberto Alexandre Martins. Apresentação de Ariovaldo José Vidal. São Paulo: Nova Alexandria, 1996 (A aventura dos Clássicos).

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. 35 ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

BORGES, Jorge Luis. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: **Ficciones**. Buenos Aires: Emecé, 2004, p. 15-44.

_____. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. 6ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a, p. 13-33. (Biblioteca Borges).

2) A pesquisa

ANTUNES, João Carlos; SOARES, Sandra Matos; SANTOS, Vitor Augusto. O nome da rosa: a personagem Guilherme de Baskerville. **Forum Media**, Revista do Curso de Comunicação Social da Escola Superior de Educação de Viseu, n. 3, nov. 2001. Disponível em <http://www.ipv.pt/forumedia/3/3_fe1.htm>. Último acesso em: 24 jun. 2015.

ARISTÓTELES. Arte Poética. In: **A poética clássica**. Aristóteles, Horácio, Longino. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1981, p. 17-52.

ARN, Mary-Jo. Charles of Orleans: Translator?. In: ELLIS, Roger; EVANS, Ruth (Ed.). **The Medieval Translator 4**. Exeter: University of Exeter Press, 1994, p. 125-135.

AUERBACH, Erich. Filologia da literatura mundial. In: **Ensaios de literatura ocidental**. 1 ed.. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34/Livraria Duas Cidades, 2007, p. 357-373.

_____. A Dulcineia encantada. In: _____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 299-320 (Estudos: Crítica).

BAHOUS, Abbes. Translation in Don Quixote. **El-Tawassol**, n. 25, mars 2010, p. 24-31. Disponível em < http://idea.univ-annaba.org/attachments/119_Article2.pdf >. Último acesso em: 12 maio 2015.

BAREFIELD, Laura. Introduction: Medieval Genres: Combining the Study of Historiography and Romance. In: **Gender and History in Medieval English Romance and Chronicle**. New York: Peter Lang, 2003, p. 1-38. Disponível em <https://www.questia.com/read/110036788/gender-and-history-in-medieval-english-romance-and>. Último acesso em: 29 mar. 2015.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Ed.). **Translation, History and Culture**. London: Cassel, 1990.

BASSNETT, Susan. When a Translation is not a Translation? In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. **Constructing Cultures**: Essays on Literary Translation. Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sidney, Johannesburg: Multilingual Matters, 1998, p. 24-40 (Topics in Translation: 11).

BATT, Catherine. Mallory's Questing Beast and the Implications of the Author as Translator. In: ELLIS, Roger (Ed.). **The Medieval Translator**: The Theory and Practice of Translation in Middle Ages. Cambridge: D. S. Brewer, 1987, p. 143-166.

BERMAN, Antoine. Conclusão: I. A arqueologia da tradução; II. A tradução como novo objeto do saber. In: _____. **A prova do estrangeiro**. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002, p. 313-342 (Coleção Signum).

BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: _____. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. 6ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b, p. 69-79 (Biblioteca Borges).

_____. Cuando la ficción vive en la ficción. In: _____. **Textos cautivos**. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 56-59 (Biblioteca Borges).

_____. Del culto de los libros. In: _____. **Inquisiciones / Otras Inquisiciones**. 2 ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2014a, p. 283-288.

_____. La encrucijada de Berkeley. In: _____. **Inquisiciones / Otras Inquisiciones**. 2 ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2014b, p. 103-112.

_____. La postulación de la realidad. 1932, p. 1-5. Disponível em: <http://www.literatura.us/borges/realidad.html>. Último acesso em: 03 jul. 2015.

_____. Las versiones homéricas. (1932). **Ilha do Desterro**. Revista de Língua Inglesa, Literaturas em Inglês e Estudos Culturais. Universidade Federal de Santa Catarina. n. 17, 1987, p 94-99.
Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/8974/8323>. Último acesso em: 16 jul. 2015.

_____. Magias parciales del "Quijote". In: _____. **Inquisiciones / Otras Inquisiciones**. 2 ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2014c, p. 207-211.

_____. O jardim das veredas que se bifurcam. In: _____. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. 6ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007c, p. 80-93 (Biblioteca Borges).

_____. Pierre Menard, autor do *Quixote*. In: _____. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. 6ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007d, p. 34-45 (Biblioteca Borges).

_____. “Prólogo” a Paul Valéry: El cementerio marino. Buenos Aires: Les Editions Schillinger, 1932. Recogido en **Prólogos**. Buenos Aires: Agüero, 1975. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/prólogo-a-p-valery-el-cementerio-marino/>. Último acesso em: 02 jul. 2015.

_____. Quevedo. In: _____. **Inquisiciones / Otras Inquisiciones**. 2 ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2014d, p. 197-206.

BROOK, Leslie C.. The Translator and his Reader: Jean de Meun and the Abelard-Heloise Correspondence. In: ELLIS, Roger (Ed.). **The Medieval Translator II**. London: Centre for Medieval Studies, Queen Mary and Westfield College, University of London, 1991, p. 99-122.

CALIÓPIO, Ana Carolina; TAVARES, Camila; DE OLIVEIRA, Giselle. O nome da rosa: o riso como perversão da alma. **Eclética**, Revista dos alunos do Departamento de Comunicação Social da PUC-RIO, ano 7, n. 14, p. 71-73, jan.-jun. 2002. Disponível em <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/media/20%20-%20o%20nome%20da%20rosa.pdf>. Último acesso em: 24 jun. 2015.

CALVINO, Ítalo. **O cavaleiro inexistente**. 2 ed. reimp.. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CÂNDIDO, Antônio. **Noções de análise histórico-literária**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

CARPENTER, Humphrey (Ed.). **The Letters of J. R. R. Tolkien**. London: Harper Collins, 1995.

CIURARU, Carmela. **Nom de Plume**: a (secret) history of pseudonyms. New York: Harper Collins, 2011.

CLEMENS, Valdine. **The Return of the Repressed**: Gothic Horror from *The Castle of Otranto* to *Alien*. New York: State University of New York Press, 1999.

CLOSE, Anthony. Cervantes, o romancista dos romancistas. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). **Dom Quixote**: a letra e os caminhos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 79-89.

COLLOMBAT, Isabelle. Pseudo-traduction: la mise en scène de l'altérité. **Le Language et l'Homme**, vol. 38, no. 1, juin 2003, p. 145-156. Disponível em <http://www.lli.ulaval.ca/fileadmin/llt/fichiers/departement/personnel/professeurs/isabelleCollombat/langageHomme.pdf>. Último acesso em: 24 fev. 2015.

COLLOQUE SCÉNOGRAPHIES DE LA PSEUDOTRADUCTION - de Guilleragues à Makine, nov. 2011, Université Catholique de Louvain (KULeuven). Portfólio. Disponível em: <http://www.fabula.org/actualites/scenographies-de-la-pseudo-traduction_46897.php>. Último acesso em: 24 fev. 2015.

COPELAND, Rita. **Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages**: Academic traditions and vernacular texts. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1995, (Cambridge studies in medieval literature; II), digital printing, 2003.

DA SILVA, Juliana Sylvestre. **A matéria da Bretanha e a historiografia medieval**: da Historia Regum Britanniae às primeiras crônicas peninsulares em língua romance. 2004. 184f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004, p. 15-60.

DE CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, [s.d], p 31-48.

DE GÓES, Paulo. O problema do riso em *O nome da rosa*, de Umberto Eco. **Revista de filosofia Aurora**. Curitiba: Champagnat/Editora da PUCPR, vol. 21, n. 28, p. 213-240, jan.-jun. 2009. Disponível em: <http://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/rf?dd1=3239&dd99=view&dd98=pb>. Último acesso em: 24 jun. 2015.

DEHCHESHMEH, Maryam Mohammadi. Pseudo-translation as a Subset of Literary System: a Case Study. **TranscUlturAl**: A Journal of Translation and Cultural Studies. vol. 5.1-2, 2013, p. 134-158. Disponível em: <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/TC/article/view/21671> Último acesso em: 02 mar. 2015.

DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith (Org.). **Os tradutores na história**. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1998.

DEPAULA, Lillian. **A invenção do original via tradução, pseudotradução e autotradução**. Vitória: EDUFES, 2011.

DESTRÉE, Pierre. A comédia na poética de Aristóteles. Tradução de José Bacarat Jr.. **Organon**, Porto Alegre: Instituto de Letras/UFRGS, n. 49, p. 69-94, jul.-dez. 2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/download/28993/17731>. Último acesso em: 24 jun. 2015.

DE TOLEDO, Roberto Pompeu. A rosa de mil faces. **Revista Veja**. São Paulo: Editora Abril, ed. 796, p. 126-133, 7 dez. 1983. Disponível em: <veja.abril.com.br/acervo/home.aspx>. Último acesso em: 24 jun. 2015.

DO PRADO, Márcio Roberto. Combatendo à sombra: mito, ficção e história na Batalha das Termóplias. In: VOLOBUEF, Karen (Org.). **Mito e magia**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011, p. 261-281.

ECO, Umberto. Introdução à Idade Média. In: _____ (Org.). **Idade Média**: bárbaros, cristãos e muçulmanos. Alfragide: Publicações Dom Quixote/Leya. Ebook: Encyclomedia Publishers s.r.l., Milão e Publicações Dom Quixote, 2010, p. 3-37.

_____. **Sobre a literatura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2011.

_____. Dreaming of the Middle Ages. In: _____. **Travels in Hyperreality**. Translated by William Weaver. San Diego: A Harvest Book/Harcourt, INC, 1986a, p. 61-72.

_____. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. The Comic and the Rule. In: _____ **Travels in Hyperreality**. Translated by William Weaver. San Diego: A Harvest Book/Harcourt, INC, 1986b, p. 269-278.

EICHENBAUM, Boris. A teoria do “método formal” (1925). In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da UNESP, 2013, p. 31-82.

EVANS, Ruth. Translating Past Cultures? In: ELLIS, Roger; EVANS, Ruth (Ed.). **The Medieval Translator 4**. Exeter: University of Exeter Press, 1994, p. 20-45.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Introduction. **Poetics Today**: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, vol. 11, n. 1, 1990, 1997: Itamar EVEN-ZOHAR, Polysystem Studies, p. 1-6.
Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>. Último acesso em: 12 fev. 2015.

_____. Polysystem Theory. **Poetics Today**: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, vol. 11, n. 1, 1990, 1997: Itamar EVEN-ZOHAR, Polysystem Studies, p. 9-26.
Disponível em: < http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>. Último acesso em: 12 fev. 2015.

_____. The Position of Translated Literature within the Literary Polysytem. **Poetics Today**: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, vol. 11, n. 1, 1990, 1997: Itamar EVEN-ZOHAR, Polysystem Studies, p. 45-51.
Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>. Último acesso em: 12 fev. 2015.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro; LUZ, Fernando Teixeira. O romance histórico italiano: um estudo sobre *O nome da rosa* (1984), de Umberto Eco. **Saber acadêmico**. Revista Multidisciplinar da UNIESP, n. 5, p. 109-119, jun. 2008. Disponível em: <http://www.uniesp.edu.br/revista/revista5/pdf/11.pdf>. Último acesso em: 24 jun. 2015.

FOZ, Clara. Pratique de la traduction en Espagne au Moyen Age: les travaux tolédans. In: ELLIS, Roger (Ed.). **The Medieval Translator II**. London: Centre for Medieval Studies, Queen Mary and Westfield College, University of London, 1991, p. 29-43.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média**: nascimento do ocidente. 2 ed. rev. e ampl., 7ª reimp.. São Paulo: Brasiliense, 2010.

GALLOWAY, Stephen. Writer and Printer. In: **A Tribute to Horace Walpole and Strawberry Hill House**. Paper number 74. First published January 1997 to mark the bicentenary of Horace Walpole's death on 2nd March 1797. 2nd ed. rev.. Twickenham: Twickenham Local History Society, 2011, p. 28-34.

GENETTE, Gérard. **Palimpsests**: Literature in the Second Degree. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

GENTZLER, Edwin. Teoria dos polissistemas. In: **Teorias contemporâneas da tradução**. Tradução de Marcos Malvezzi. 2 ed. rev.. São Paulo: Madras, 2009, p. 183-192.

GODBOUT, Patricia. Pseudonymes, traductionymes et pseudo-traductions. **Vox et images**, vol. 30, n. 1 (88), 2004, p. 93-103. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/vi/2004/v30/n1/009891ar.pdf>. Último acesso em: 01 mar. 2015.

GONÇALVES, Dircilene Fernandes. **Pseudotradução, linguagem e fantasia em O Senhor dos Anéis, de J. R. R. Tolkien**: princípios criativos da fantasia tolkieniana. 2007. 230f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

GONZÁLEZ, Mário M.. Miguel de Cervantes e Don Quijote de la Mancha. In: **Leituras de Literatura Espanhola** (da Idade Média ao Século XVII). São Paulo: Letraviva/FAPESP, 2010.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. A Idade Média revisitada por Umberto Eco. **Letras**. Curitiba: UFPR, n. 37, p. 208-223, 1998. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/download/19238/12530> Último acesso em: 24 jun. 2015.

HAGEDORN, Hans Christian. **La traducción narrada**: el recurso narrativo de la traducción ficticia. Cuenca: Ediciones dela Universidad de Castilla-La Mancha, 2006 (Escuela de Traductores de Toledo, 15).

HANNING, Robert W. **The vision of History in Early Britain**: from Gildas to Geoffrey of Monmouth. New York: Columbia University Press, 1966, p. vii-x; 1-43, 121-176. Disponível em: <https:www.questia.com/read/100685194/the-vision-of-history-in-early-britain-from-gildas>. Último acesso em: 04 abr. 2015.

HATIM, Basil; MASON, Ian. Intertextuality and Intentionality. In: **Discourse and the Translator**. 3rd imp.. London and New York: Longman, 1992, p. 120-137 (Language in Social Life Series).

JAKOBSON, Roman. Rumo a uma ciência da arte poética (1965), In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da UNESP, 2013, p. 7-12.

JANKULAK, Karen. **Geoffrey of Monmouth**. Cardiff: University of Wales Press, 2010 (Writers of Wales).

JAROUCHE, Mamede Mustafa. História e mito entre os antigos árabes. In: VOLOBUEF, Karen (Org.). **Mito e magia**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011, p. 165-177.

JONES, Charles W. (Ed.). **Medieval Literature in Translation**. Mineola, New York: Dover Publications, 2001, p. 267-315; 386-407.

LEFEVERE, André. Literary Theory and Translated Literature. **Dispositio**, vol. VII, n. 19-20. The Art and Science of Translation. Michigan: Department of Romance Languages, University of Michigan, 1982, p. 3-22.

_____. Mother Courage's Cucumbers: Text System and Refraction in a Theory of Literature. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **The Translation Studies Reader**. 2 ed., 4th repr., Oxon, New York: Routledge, 2008, p. 239-265.

_____. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

LE GOFF, Jacques. **Em busca da Idade Média**. Com a colaboração de Jean-Maurice de Montremy. Tradução de Marcos de Castro. 2 ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEWIS, C. S.. **Studies in Medieval and Renaissance Literature**. Cambridge: Cambridge University Press/Canto Edition, 2nd reprint, 1998, 2005.

LIMA, Luiz Costa. O momento inaugural do romance. In: **O controle do imaginário & a afirmação do romance**: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristam Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 213-252.

LLOSA, Mario Vargas. Prólogo: Tirant lo Blanc: as palavras como atos. In: MARTORELL, Joanot. **Tirant lo Blanc**. Tradução de Cláudio Giordano. São Paulo: Editora Giordano, 1998, p. XLVII-LVIII.

LOPES, Reinaldo José. **With many voices and in many tongues**: Pseudotradução, autorrefração e profundidade cultural na ficção de J. R. R. Tolkien. 2012. 91f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MEDEIROS, Márcia Maria. A instrução pelo riso em Santo Agostinho. **Acta Scientiarum**. Education. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, vol. 32, n. 2, p. 185-191, jul.-dez. 2010. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciEduc/article/view/10429>. Último acesso em: 24 jun. 2015.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa I. 20 ed.. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **História da literatura brasileira**: origens, barroco e arcadismo. vol. 1. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983, p. 273.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Questões de tradução em Jorge Luis Borges e Italo Calvino. **Alea**: Estudos Neolatinos. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, vol. 11, n. 2, p. 249-263, jul.-dez. 2009. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/alea/v11n2/v11n2a04.pdf>. Último acesso em: 03 jul. 2015.

OLMI, Alba. Tradução e literatura comparada: multidisciplinaridade e transculturalismo. **Tradterm 9**. Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia – FFLCH/USP. São Paulo: Humanitas, p. 11-26, 2003.

ORTEGA Y GASSET, José. Miseria y esplendor de la traducción. In: _____. **Obras completas**: tomo V (1933-1941). 2 ed., Madrid: Revista de Occidente, 1951, p. 432-452.

_____. **Meditaciones del Quijote**. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

PATEY, Carole. **A Description of the Villa of Mr. Horace Walpole at Strawberry-Hill near Twickenham, Middlesex**. [s. l.]: The Strawberry Hill Trust, 2011.

PEARCE, Brian Louis. Horace Walpole: The Creation of a Persona. In: **A Tribute to Horace Walpole and Strawberry Hill House**. Paper number 74. First published January 1997 to mark the bicentenary of Horace Walpole's death on 2nd March 1797. 2 ed. rev.. Twickenham: Twickenham Local History Society, 2011, p. 5-13.

PERRY-RHODAN 50 ANOS: HEFTROMAN. *Jornal do Brasil*, 04 sep. 2011. Cultura. Disponível em <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2011/09/04/perry-rhodan-50-anos-heftroman/>. Último acesso em: 01 mar. 2015.

PIRES, Ramira Maria Siqueira da Silva. Pelas fendas da razão: a ficção gótica inglesa. In: VOLOBUEF, Karen (Org.). **Mito e magia**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011, p. 73-87.

PRATT, Karen. Medieval Attitudes to Translation and Adaptation: the Rhetorical Theory and the Poetic Practice. In: ELLIS, Roger (Ed.). **The Medieval Translator II**. London: Centre for Medieval Studies, Queen Mary and Westfield College, University of London, 1991, p. 1-27.

PURSGLOVE, Glyn. Fakery, Serious Fun and Cultural Change: some motives of the pseudo-translation. **Hermēneus**. Revista de Traducción e Interpretación, Universidad de Valladolid, n. 13, p. 151-176, 2011.

PYM, Anthony. Les Blendlinge: Sang Meles ou Enfants Naturels? In : **Pour une Ethique du Traducteur**. Otawa: Artois Presses Université/Presses de l'Université d'Otawa, 1997, p. 19-41 (Collection "Traductologie", Collection "Pedagogie de la Traduction").

RAMBELLI, Paolo. Pseudotranslation. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. 2 ed.. [s.l.]: Taylor and Francis e-Library/Routlege, 2009, p. 208-211.

_____. Pseudotranslation, Authorship and Novelists in Eighteenth Century Italy. In: HERMANS, Theo (Ed.). **Translating Others**. vol. 1. [s. l.]: St. Jerome, 2006, p. 181-195.

REGUERA, José Montero. Miguel de Cervantes e o *Quixote*: De como Surge o Romance. In: VIEIRIA, Maria Augusta da Costa (Org.). **Dom Quixote**: a letra e os caminhos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 17-43.

RIZZI, Andrea. When a Text is Both a Pseudotranslation and a Translation: the Enlightening Case of Matteo Maria Boiardo (1441-1494). In: PYM, Anthony (Ed.). **Beyond Descriptive Translation Studies**: Investigations in Homage to Gideon Toury. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008, p. 153-162 (Benjamins Translation Library).

ROBINSON, Douglas. Pseudotranslation. In: BAKER, Mona (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. 1 ed.. London and New York: Routledge, 1998, p. 183-185.

SANTOYO, Julio César. La traducción como técnica narrativa. IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, 1980, Salamanca. **Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Norteamericanos**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1984, p. 37-51.

_____. Seudotraducciones: Pré-textos & pretextos de la falsificación. In: MARTINEZ, Javier (Ed.). **Mundus vult decipi**. Madrid: Ediciones Clásicas, 2012, p. 355-366.

_____; FUERTES, Alberto. Rizando el rizo de la pseudotraducción: *L'écumoire, ou Tanzaï et Néadarné: Histoire Japonaise, de Claude-Prosper Jolyot de Crébillon (1734)*. **Estudios de Traducción**, vol. 4, 2014, p. 21-33. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/45365/42685>. Último acesso em: 28 fev. 2015.

_____. Traduzioni e pseudotraduzioni: tecnica e livelli ne *Il nome della rosa*. In: AVARI, Lilliana; DODDS, John (Org.). **Umberto Eco, Claudio Magris**: Autori i Tradutori a confronto. Trieste, 27-28 de noviembre de 1989. Udine: Campanoto, p. 131-139.

SHUTTLEWORTH, Mark. Polysystem. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. 2 ed.. [s.l.]: Taylor and Francis e-Library/Routledge, 2009, p. 197-200.

SOHÁR, Anikó. Hungarian Books as Translations, or the Strange World of Pseudotranslations. In: _____. **The Cultural Transfer of Science Fiction and Fantasy in Hungary 1989-1995**. [s.l.]: Peter Lang, [s.d], p. 175-199.

SPINA, Segismundo. **A cultura literária medieval**. 2 ed. revista. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

_____. **Introdução à poética clássica**. 2 ed. rev. pelo autor. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

STEINER, George. Word Against Object. In: _____. **After Bable**. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1976, p. 110-235.

TOURY. Gideon. Culture Planning and Translation (1999). Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~toury/works/gt-plan.htm>. Último acesso em: 02 mar. 2015.

_____. **Descriptive Translation Studies** - and beyond. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995 (Benjamins Translation Library).

_____. Enhancing Cultural Changes by Means of Fictitious Translations. [s.d]. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~toury/works/fict.htm>. Último acesso em: 28 fev. 2015.

_____. Interview in Toronto. An interview conducted by Daniel Simeoni at York University, Toronto, on September 16 and 18, 2003. In: PYM, Anthony (Ed.). **Beyond Descriptive Translation Studies**: Investigations in Homage to Gideon Toury. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008, p. 399-413 (Benjamins Translation Library).

_____. Translation, Literary Translation and Pseudotranslation. In: SCAFFER, E. S. (Ed.). **Comparative Criticism**, vol. 6: Translation in Theory and Practice. Cambridge: Cambridge University Press, April/1986, p. 73-85.

TYNIANOV, Yuri. Da evolução literária (1927). In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da UNESP, 2013, p. 137-156.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **A formação do romance inglês**: ensaios teóricos. São Paulo: Aderaldo & Rotschild/Fapesp, 2007 (Linguagem e Cultura 39).

_____, **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VILLAR, María do Cebreiro Rábade. Políticas e poéticas de segunda man: A espectralidade no proceso da traducción. **Galícia 21**, Journal of Contemporary Galician Studies, Issue A, 2009. Wales: Center of Galician Studies – Bangor University, p. 56-67. Disponível em: <http://www.galicia21journal.org/A/pdf/galicia21_5_rabade.pdf>. Último acesso em: 05 mar. 2015.

WAISMAN, Sergio. **Borges y la traducción**: La irreverencia de la periferia. Traducción de Marcelo Cohen. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A., 2005.

WATT, James. **Contesting the Gothic**: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 (Cambridge Studies in Romanticism 33).

WERNEK, Mariza Martins Furquim. Viagem à mitosfera – pensamento mágico e mítico em Claude Lévi-Strauss. In: VOLOBUEF, Karen (Org.). **Mito e magia**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011, p. 143-163.

WOODALL, James. **Jorge Luis Borges**: o homem no espelho do livro. Tradução de Fábio Fernandes. 2 ed.. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

ZARANDONA, Juan Miguel. The English Letters by Don Manuel Álvarez Espriella, Pseudo-translated by Robert Southey (1807). **Odisea**, Revista de Estudios Ingleses. n. 5. Almería: España, 2004, p. 187-198.
Disponível em: < http://www.ual.es/odisea/Odisea05_Zarandona.pdf>. Último acesso em: 01 mar. 2015.

ZUMTHOR, Paul. **Falando de Idade Média**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009 (Coleção Debates).

Anexos

ANEXO A

PONTOS DE VISTA

Neste anexo, apresento duas pequenas entrevistas gentilmente concedidas por *e-mail*, que mostram os pontos de vista de dois profissionais que trabalham com a pseudotradução.

A primeira, do Professor Julio César Santoyo, da Universidade de León, Espanha, cujos estudos sobre pseudotradução são fundamentais para este trabalho.

A segunda, com o escritor capixaba Reinaldo Santos Neves, autor da pseudotradução **A crônica de Malemort**, comentada no primeiro capítulo do trabalho (1.3.2).

Reitero aqui meu agradecimento aos dois pela disponibilidade e imensa gentileza[144].

A.1. Um estudioso

Professor Julio César Santoyo – Universidade de León, Espanha

Dircilene: ¿Qué le ha hecho interesarse por la pseudotraducción?

Santoyo: Llevo ya muchos años estudiando el fenómeno de la traducción desde varios puntos de vista: historiográfico, bibliográfico, teórico, contrastivo etc. (si te interesa te envío mi CV, con todas mis publicaciones). Uno de [los] aspectos que siempre me ha llamado la atención ha sido el de los mal denominados **'casos marginales'**, entre ellos la autotraducción y la pseudotraducción, que por supuesto nada tienen de 'marginales', y que cuando yo empecé a interesarme por ellos, hace ya años, apenas si habían sido tratados por la crítica traductológica. Mi interés mayor se ha centrado en la autotraducción, un fenómeno universal ya desde el siglo I de nuestra era, pero con una sorprendente presencia actual en todas las lenguas: mi catálogo personal de autotraductores contiene un censo (provisional) de más de 1.300 autotraductores. El mismo interés, aunque algo menor, he sentido por la pseudotraducción, y sobre ese tema ha publicado varios artículos, el último, muy reciente, "Rizando el rizo de la pseudotraducción: *L'écumoire, ou Tanzaï et Néadarné, histoire japonois*, de Claude-

[144] Ambas as entrevistas foram respondidas em formato de arquivo *word* e estão reproduzidas na íntegra.

Prosper Jolyot de Crébillon (1734)", en: *Estudios de Traducción* [Madrid: Univ. Complutense], vol. 4 (2014), pp. 21-33, en colaboración con Alberto Fuertes Puerta. Mi interés por la pseudotraducción se acrecentó cuando comprobé que muchas obras maestras de la literatura universal eran pseudotraducciones, desde el *Quijote* y un buen número de anteriores novelas de caballería hasta *Las cartas persas* de Montesquieu, *The Castle of Otanto*, de Horace Walpole, *Candide*, de Voltaire, *Rappaccini's Daughter*, de Nathaniel Hawthorne y otras obras de Boris Vian, Théophile Gautier, Giacomo Leopardi, etc.

Dircilene: ¿Cómo cree que la pseudotraducción ha contribuido al desarrollo de la literatura?

Santoyo: La literatura en general, pero sobre todo la narrativa y la poesía, es 'imaginación escrita', o si se prefiere, 'escritura en imaginación'. El texto así imaginado puede presentarse como tal, desnudo, o bien puede presentarse 'enmarcado' en otro un pre-texto (o pretexto) envolvente: manuscrito descubierto (como *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela, o el *Manuscrito hallado en Zaragoza*, de Jan Potocki), uno o varios sueños (como el medieval *Piers Plowman*), la peregrinación (como *Los cuentos de Canterbury*, de Chaucer), reunión de varias personas por motivos varios (*Decamerón*), etc. Uno de esos 'marcos' externos al texto, sin duda uno de los más frecuentes y antiguos, es el de la pseudotraducción ('querido lector, esto que sigue no es sino una traducción de…'). En tal sentido, no creo que la pseudotraducción haya contribuido de modo especial al desarrollo de la literatura, porque ella misma no es sino pura literatura, marco literario: literatura, en general narrativa, que utiliza un 'subterfugio' muy simple para hacer creer al lector (o como para simular que el lector lo cree) que se halla ante una traducción. En general de nuevo (salvo en el caso histórico de *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole), el lector no cree que se trate de la traducción de un texto en otro idioma, pero recibe con agrado ese marco o pretexto narrativo (nadie lo cree, por ejemplo, en el *Quijote*, en las *Cartas persas* o en *Candide*).

Dircilene: ¿Qué piensa cuando lee u oye referirse a la pseudotraducción como simple fraude o falsificación malintencionada?

Santoyo: ¡¿Qué voy a pensar?! Visto lo dicho en las líneas anteriores, pienso que quien tal dice no tiene ni la más remota idea de qué va la pseudotraducción. No solo eso: ni tiene idea de traducción ni tampoco la tiene de literatura. Solo desde la ignorancia se puede calificar la pseudotraducción literaria como 'malintencionada' o como 'fraude'.

Tradução:

Dircilene: O que o fez interessar-se pela pseudotradução?

Santoyo: Já faz muitos anos que estudo o fenômeno da tradução desde vários pontos de vista: historiográfico, bibliográfico, teórico, contrastivo, etc. [...] Um aspecto que sempre me chamou a atenção foi a dos mal denominados "**casos marginais**", entre eles a autotradução e a pseudotradução, que, logicamente, nada têm de "marginais", e que, quando comecei a interessar-me por eles, já faz alguns anos, tinham sido pouco abordados pela crítica tradutológica. Meu interesse maior se concentra na autotradução, um fenômeno universal desde o século I de nossa era, mas que tem uma presença surpreendente na atualidade em todas as línguas: meu catálogo pessoal de autotradutores contém um censo (provisório) de mais de 1300 autotradutores. Tenho o mesmo interesse, ainda que um pouco menor, pela pseudotradução, e publiquei vários artigos sobre esse tema, o último, muito recente, "*Rizando el rizo de la pseudotraucción: L'écumoire, ou Tanzai et Néardarné, histoire japonois*, de Claude-Prosper Jolyot de Crébillon (1734)", em **Estudios de Traducción** [Madrid: Univ. Complutense], vol. 4 (2014), pp. 21-33, em colaboração com Alberto Fuertes Puerta. Meu interesse pela pseudotradução aumentou quando comprovei que muitas obras primas da literatura universal eram pseudotraduções, desde o **Quixote** e um bom número de novelas de cavalaria anteriores a ele até as **Cartas persas** de Montesquieu, **The Castle of Otranto**, de Horace Walpole, **Candide**, de Voltaire, **Rappaccini's Daughter**, de Nathaniel Hawthorne e outras de Boris Vian, Théophile Gautier, Giacomo Leopardi, etc.[145]

[145] Nos nomes das obras citadas, segui a citação do Professor Santoyo, traduzindo para o português o que ele traduziu para o espanhol, e mantendo no original o que ele manteve.

Dircilene: Como acha que a pseudotradução contribuiu para o desenvolvimento da literatura?

Santoyo: A literatura em geral, mas sobretudo a narrativa e a poesia, é "imaginação escrita", ou, se preferir, "escritura em imaginação". O texto assim imaginado pode apresentar-se como tal, despido, ou "enquadrado" em outro pré-texto (ou pretexto) que o envolve: manuscrito descoberto (como em **La familia de Pascual Duarte**, de Camilo José Cela, ou o **Manuscrito hallado en Zaragoza**, de Jan Potocki), um ou vários sonhos (como o medieval **Piers Plowman**), a peregrinação (como **Os contos de Canterbury**, de Chaucer), reunião de várias pessoas por diversos motivos (**Decameron**), etc. Uma dessas "molduras" externas ao texto, sem dúvida uma das mais frequentes e antigas, é o da pseudotradução ("caro leitor, isso que se segue não é mais que uma tradução de..."). Nesse sentido, não creio que a pseudotradução contribuiu de modo especial para o desenvolvimento da literatura, porque ela mesma não é senão pura literatura, moldura literária: literatura, em geral narrativa, que utiliza um "subterfúgio" muito simples para levar o leitor a crer (ou simular que o leitor crê) que está diante de uma tradução. Novamente em geral (salvo no caso histórico de **The Castle of Otranto**, de Horace Walpole), o leitor não crê que se trata de uma tradução de um texto em outro idioma, mas aceita com agrado essa moldura ou pretexto narrativo (ninguém acredita nisso, por exemplo, no **Quixote** ou nas **Cartas persas** ou em **Candide**).

Dircilene: O que pensa quando lê ou ouve referência à pseudotradução como simples fraude ou falsificação mal-intencionada?

Santoyo: O que vou pensar?! Tendo em vista o que disse nas linhas anteriores, acho que quem diz isso não tem a mais remota ideia do que seja pseudotradução. Não somente isso: não tem ideia de tradução, tampouco de literatura. Somente por ignorância se pode qualificar a pseudotradução literária como "mal-intencionada" ou como "fraude".

A.2. Um pseudotradutor

Reinaldo Santos Neves, autor de **A crônica de Malemort**

Prezada Dircilene, aí vai o que me ocorreu dizer como resposta às suas perguntas. 1) Por que a opção pela pseudotradução? 2) Que diferença ela fez na construção de sua narrativa? 3) O que o senhor pensa sobre a utilização desse tipo de recurso?

Em primeiro lugar, sou servidor administrativo aposentado da UFES desde 2012. Não pertenci ao corpo docente, embora tenha tido a sorte de trabalhar em setores compatíveis com a minha índole, como a Editora da UFES (Fundação Ceciliano Abel de Almeida), a Secretaria de Cultura e o Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo. Não tendo tido (nem buscado) formação acadêmica além da graduação, não sou por natureza talhado para teorizar sobre meus livros ou livros alheios. Nas raras vezes em que me propus a dar depoimento sobre minha ficção, dei-o com a mesma intuição que uso para criá-la. Receba então as informações abaixo a partir dessa ressalva. Além do mais, tive de voltar a um passado meio remoto para extrair das brumas da memória elementos ali há muito tempo em repouso.

A opção pela pseudotradução se fez gradual e imprevisivelmente, tendo início no romance em português, **A crônica de Malemort** (1978), e prosseguindo em sua tradução para o inglês e posterior retradução para o português, consubstanciadas em **A folha de hera: romance bilíngue**, três volumes (2011, 2012 e 2014). O período de escritura do romance em português foi de 1971 a 1975; o do romance bilíngue, de 1995 a 2014, quando se encerra o projeto com a publicação do terceiro e último volume da obra.

A crônica de Malemort foi escrita quando eu não tinha ainda noção alguma do conceito de intertextualidade (o Prof. Luiz Busatto, depois de ler o romance, é que me chamou a atenção para isso), nem muito menos de pseudotradução. Já lera, é claro, textos em que o autor usa pseudotradução, mas o conceito em si passou despercebido (exemplo: **Ela**, de Rider Haggard, romance de aventuras em que o autor vai ao extremo de registrar as traduções grega, latina, e inglesa de uma fictícia inscrição hieroglífica de cerca de 60 linhas que funciona como vetor da história.)

Assim, não admira que **A crônica de Malemort** não contenha nenhum registro explícito (no texto ou fora dele) de que o texto constitui uma pseudotradução. Tendo sido escrito em português (com amplo aproveitamento da linguagem arcaica), a ênfase foi sobre a pseudoautoria, já que a suposta crônica é atribuída a um monge francês, Thomas

Meschin, contemporâneo dos fatos relatados. Desprezei assim, por ignorância e/ou inexperiência, a possibilidade de explorar a figura de um tradutor português da Idade Média, insinuada apenas pelo próprio vernáculo do romance. Na verdade, tendo sido meu principal propósito recuperar literariamente a linguagem portuguesa arcaica, melhor teria sido ambientar a história e a crônica a um cenário português medieval. No entanto, a leitura de uma compilação inglesa das **Crônicas de Froissart**, com ampla cobertura da Guerra dos Cem Anos, atuou a favor da ambientação na França, criando assim o paradoxo de um romance com texto francês em tradução portuguesa, situação que, em nenhum momento, encontra explicação ou justificativa nos tímidos paratextos do romance.

Vejamos agora a questão da pseudotradução no projeto posterior, **A folha de hera**. Em artigo publicado no número 6, 1999, da revista **Contexto**, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, intitulado "Notas sobre uma folha de hera: **A crônica de Malemort** em inglês", dei uma primeira notícia sobre o projeto então ainda em progresso em sua versão em inglês. Ali já menciono, além do cronista francês, um personagem – Bennet Hatch – especialmente criado para assumir o crédito da tradução inglesa (feita no século XV) da crônica original francesa. Nada há, porém, que personalize esse tradutor além de seu nome e de algumas interferências que faz no texto francês (acusadas em rodapé) e ainda de um pós-escrito que ele acrescenta às palavras de despedida do cronista francês no final do manuscrito. No citado artigo esse personagem é apresentado como "tradutor inglês fictício", o que mostra que eu ainda não estava totalmente maduro (se é que estou agora) em relação à ideia de "pseudotradução". Ainda longe de ter total percepção dos limites do projeto em que trabalhava, nem suspeitava que a expansão da versão inglesa me levaria à retradução do texto de volta ao português.

Em segundo artigo sobre o projeto, este publicado em 2005 no número 12 de *Contexto*, sob o título "Abordagem hipertextual da trilogia de Malemort: Ensaio de autocrítica", escrevi o seguinte: "Mas pensaria ele, o hipotético leitor [do romance **A crônica de Malemort**], ao deparar-se com a linguagem do romance – um autêntico (*ma non troppo*) português arcaico – que a intenção do autor [...] fora apresentar seu romance como uma pseudocrônica escrita originalmente em português (com personagens e argumento franceses) ou como a pseudotradução (segundo a classificação de Lillian DePaula) para o português de uma crônica original francesa? A pobreza do arcabouço paratextual poderia levar o leitor a esse dilema e deixá-lo aí, não fosse um detalhe: a oportuna inserção no texto do romance de algumas poucas frases em francês, extraídas em sua maior parte da crônica (século XIII) de Geoffrey de Villehardouin sobre a

conquista de Constantinopla, e que não guardam entre si qualquer sentido de conjunto. Assim, o que a princípio não foi senão uma tentativa do autor de seguir, nesse particular, o seu modelo, **O eleito**, de Thomas Mann [que, embora não pretenda ser uma pseudotradução, também salpica palavras e frases em francês e latim ao longo do texto], torna-se, na perspectiva mais ampla criada pela trilogia, a pista solitária que autoriza oficialmente, a partir do próprio texto, a sua caracterização como pseudotradução".

É a partir daí que começo a investir forte na dimensão paratextual do romance. O elenco de personagens paratextuais começou a crescer depois de terminada a versão inglesa e iniciada a primeira versão portuguesa, que concluiria em 2005, para então embarcar no projeto específico do romance bilíngue. Alguns desses personagens foram, inclusive, descartados em favor de outros que, à medida que eu entendia e conhecia melhor a obra, me pareceram mais adequados ao contexto geral. No artigo de 2005 o personagem Luiz Roberto Esteves Filho, professor universitário brasileiro com passagem por universidade americana, é citado como detentor do manuscrito Alfield (que contém o texto inglês de Hatch) e, em consequência, como pseudoeditor do manuscrito e pseudotradutor do texto de Hatch para o português. Entre 2005 e 2014, após uma série de tentativas e erros de minha parte no que se refere ao cenário paratextual do romance, Esteves Filho é descartado e o que se consolida é esta série de falsas atribuições: (a) Thomas Lelillois, também conhecido como Thomas Meschin, pseudoautor de **La Chronique de Malemort**; (b) Bennet Hatch, pseudotradutor dessa crônica para o inglês no século XV; Thomas Alfield, que teria encomendado a cópia da tradução, conhecida como Manuscrito Alfield; (c) Quentin Ffowlkes, atual (em 1948) proprietário do manuscrito; (d) Kathryn Thornham, professora da Universidade Jesuítica de Nova York e pseudorresponsável pela edição crítica (inacabada) do manuscrito; (e) Alan Dorsey Stevenson, pseudorresponsável pela publicação da edição crítica da Prof. Thornham; (f) Alan Dorsey Stevenson, agora como pseudoautor do romance **The Alfield Manuscript**, que engloba todos os níveis ficcionais acima; (g) Reynaldo Santos Neves, pseudotradutor do romance de Stevenson para fins de edição bilíngue no Brasil, que insere até uma "Breve nota do tradutor" com comentários sobre sua política tradutória (comentários que eu pretendia bem mais detalhados, mas confesso que me faltou fôlego); todos eles, enfim, personagens do romance **A folha de hera: romance bilíngue**, de Reinaldo Santos Neves.

Em suma, nesse intrincado universo de falsas atribuições e pseudoautorias destaco a longa travessia que tive de cumprir para chegar à versão final do romance, travessia que se fez mediante lento estudo, conhecimento, entendimento do potencial do projeto e

subsequentes e sucessivas decisões adotadas e descartadas até a publicação da versão final do romance. No que interessa a você particularmente, temos dois pseudotradutores: Bennet Hatch, tradutor, do francês para o inglês, da crônica de Thomas Lelillois, e Reynaldo Santos Neves, tradutor, do inglês para o português, do romance **The Alfield Manuscript**, de Alan Dorsey Stevenson, constituído em grande parte pelo texto inglês de Bennet Hatch.

Em resposta à sua segunda pergunta, direi que as grandes diferenças resultantes da pseudotradução na construção da narrativa do romance como um todo foram:

(a) da pseudotradução inglesa do século XV pude partir em dado momento para o complexo modelo do romance, estruturado como uma pseudoedição crítica de um antigo manuscrito inglês, o que permitiu e justificou, sobretudo, as profusas notas de rodapé que, entre outras coisas, explicam as estranhezas gramaticais do texto e até as abonam, quando necessário, com citações do **Middle English Dictionary** organizado pela Universidade de Michigan; e (b) a pseudotradução portuguesa (atribuída a meu alterego Reynaldo Santos Neves) me levou, por sua vez, ao que considero a outra novidade do projeto, que é sua condição de autêntico romance bilíngue, justificado por sua vez pela criação do pseudoautor do romance, o escritor norte-americano que, não logrando publicar seu texto em países de língua inglesa, aceita sua edição bilíngue no Brasil.

É bom observar que durante muito tempo, ao longo da escritura da obra, as versões inglesa e portuguesa existiram como compartimentos estanques, ou seja, próprias para publicação em separado respectivamente em países de fala inglesa ou portuguesa. Pois publicar ambas as versões juntas sem a proposta da pseudotradução seria publicar um *livro* bilíngue, não um *romance* bilíngue. A pseudotradução é, portanto, elemento importante por trás da riqueza estrutural e literária do romance. Pelo que pesquisei, considera-se romance bilíngue, geralmente, aquele cujo texto tenha sido escrito em duas ou mais línguas, não importando a participação percentual de cada uma. Os grandes romances clássicos russos de Dostoievski e Tolstoi, por exemplo, seriam todos romances bilíngues por conta da grande soma, nos textos, de diálogos em francês atribuídos a personagens cultos, perfeitamente cabíveis quando se considera que a elite russa falava o francês como segunda língua. **A folha de hera**, por outro lado, além de totalmente bilíngue em sua dimensão ficcional, ainda justifica o bilinguismo da obra mediante uma subtrama envolvendo personagens periféricos ou paratextuais.

Outra observação a fazer a respeito é a seguinte. Creio que, nos textos de ficção supostamente pseudotraduzidos (como é o caso de um conto de Borges, se não me

engano, não tenho a fonte à mão), o narrador (e suposto pseudotradutor) limita-se apenas a divulgar a tradução que fez daquele texto, raramente revelando o texto original na íntegra ou mesmo em parte. O escocês James MacPherson, um mistificador do século XVIII que inventou o poeta gaélico Ossian e "traduziu" e publicou seus poemas para o inglês, nunca apresentou nem muito menos publicou os manuscritos originais que teriam servido de fonte para sua "tradução". Da mesma forma, Prosper Mérimée, escritor francês mais conhecido pelo romance **Carmen**, que deu origem à ópera de Bizet, criou um poeta popular eslavo e também "traduziu" seus poemas para o francês, poemas que fizeram tanto sucesso que encantaram até mesmo Puchkin – mas os manuscritos nunca foram exibidos (a mistificação não durou muito, mas o poeta sobreviveu em histórias da literatura balcânica). Creio então não exagerar ao dizer que **A folha de hera** avança o conceito de pseudotradução ao estampar o texto fonte e o texto traduzido, lado a lado, na íntegra, para uso pelo leitor da forma que lhe convier.

O conveniente desaparecimento do original e de toda e qualquer cópia da crônica de Thomas Lelillois isenta o autor da obra de exibir o texto francês ao lado do texto inglês, como poderia ter sido o caso hipotético, digamos, do romance de Stevenson (o que, também hipoteticamente, tornaria a edição brasileira trilíngue em vez de bilíngue). Não pense, porém, Dircilene, que não me tenha ocorrido escrever o texto francês. Isto está no final do artigo da *Contexto* 12: "Na perspectiva do sistema de Malemort, o texto de **Chronique [de Malemort**] seria exatamente o que Genette chama de *hipotexto fictício*, ou *pseudo-hipotexto*. Ora, é difícil, mas não impossível, recuperar, a partir de [**An Ivy**] **Leaf**, o texto de **Chronique** – talvez não da forma exata mas sim aproximada como teria sido escrito pelo monge Thomas Lelillois. Mas como? O autor de todo esse complexo de escrituras guarda um arquivo contendo, a seguir a quase cada frase do romance [em inglês], entre colchetes, a indicação da fonte de que foi extraída aquela dicção específica. [...] Como todos esses textos são traduções de textos originais franceses, a reconstrução de **Chronique** se faria mediante a consulta a esses textos e a retirada, dali, das frases correspondentes àquelas que estão em **Leaf**. As lacunas, posteriormente, seriam preenchidas com base nas equivalências disponíveis nesses e em outros textos franceses da época".

Só que, claro, não me aventuro a fazê-lo. Mas poderia fazê-lo um eventual tradutor da obra para o francês: o romance bilíngue dá aos seus (quem sabe um dia) tradutores a escolha entre traduzi-lo a partir da versão inglesa ou da portuguesa. No eventual caso

francês, lamentaria muito se o tradutor não optasse pela tradução que recuperasse o texto francês de Thomas Lelillois a partir da pseudotradução de Bennet Hatch.

Enfim, acho muito válido o uso dessa falsa atribuição muito especial que é a pseudotradução. Estou muito satisfeito com o resultado do projeto **Folha de Hera** como um todo, mas, diante do árduo e longo trabalho que o texto fonte de 300.000 palavras exigiu até sua conclusão, não creio que embarcarei em canoa semelhante no futuro. Além disso, já que não costumo repetir projeto, creio que posso dar adeus à pseudotradução em minhas próximas experiências literárias.

Receio que aproveite pouca coisa de todo esse imbróglio em que, provavelmente, aqui e ali terei desviado um pouco do assunto principal. Qualquer dúvida, não hesite em consultar-me, por favor.

Com um abraço,

Reinaldo Santos Neves.

Vila Velha, ES, 4/2/2015.

ANEXO B

ALGUMAS IMAGENS DESTA VIAGEM

Como disse nas considerações finais deste trabalho, ninguém retorna de uma longa viagem como foi esta sem trazer na bagagem algum tipo de suvenir.

As imagens que se seguem são meus suvenires, os quais compartilho aqui com meus possíveis leitores.

Algumas delas são fotos de lugares que tive a oportunidade de visitar fisicamente, outras, imagens que busquei, ou encontrei ao acaso, virtualmente.

Elas complementam minha pesquisa na medida que mostram referências e desdobramentos das obras estudadas, por isso, escolhi apresentá-las como testemunho e documentação da força da presença dessas obras no imaginário ocidental.

As imagens estão separadas de acordo com as obras a que se referem, e organizadas conforme a ordem de análise na pesquisa.[146]

[146] Nenhuma das imagens reproduzidas declara restrições de reprodução.

B.1. Geoffrey of Monmouth – **The History of the Kings of Britain**

As imagens abaixo são fotos de uma viagem que fiz à Inglaterra em agosto de 2013, com a intenção específica de visitar esses lugares, relacionados à lenda arturiana.

A quantidade de visitantes é prova cabal da atração e do fascínio que o mito arturiano exerce há séculos e que nunca se esgota.

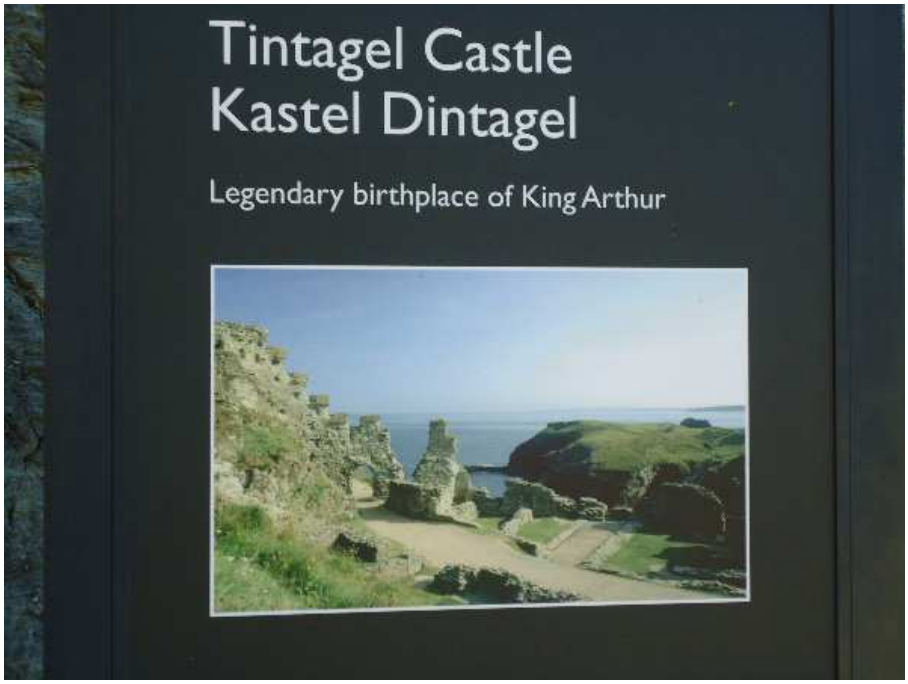
1) Tintagel, Cornualha:

   Segundo uma das variantes da lenda, Artur foi concebido no Castelo de Tintagel com ajuda de um sortilégio de Merlin, o qual fez que seu pai, Uther Pendragon assumisse aparência de Gorlois, Duque da Cornualha, para seduzir sua esposa, Igraine.

Figura 9: Aproximação do Castelo Tintagel

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 10: Placa na entrada do Castelo



Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 11: Vista do castelo

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 12: Vista do castelo

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 13: Vista do castelo

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 14: Vista do castelo

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 15: Vista do castelo

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 16: Vista do castelo

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 17: King Arthur's Great Halls - fachada
Museu dedicado à lenda arturiana – construído e mantido por um amante do mito arturiano

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

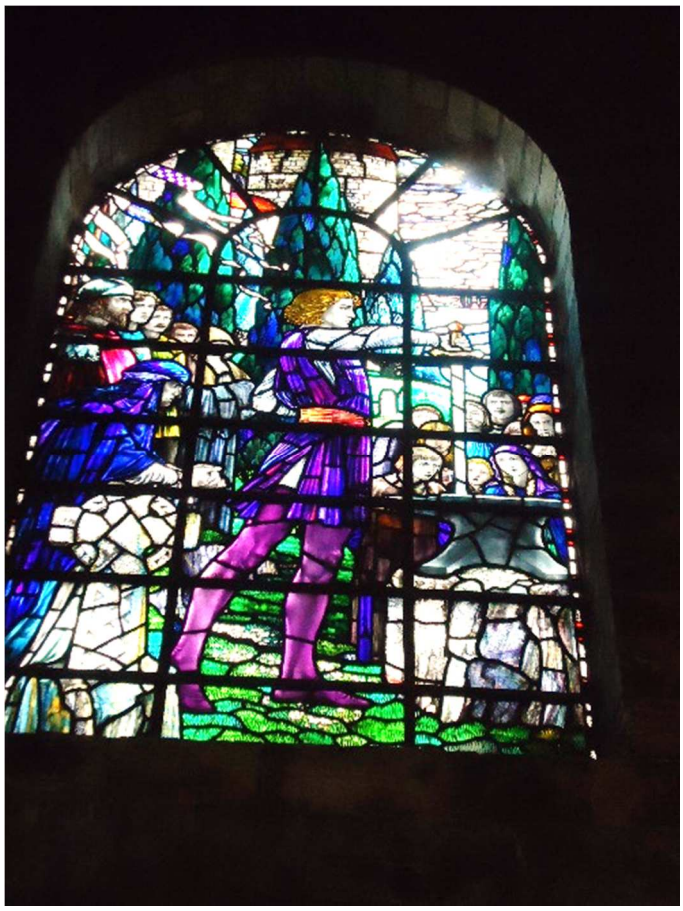
Figura 18: King Arthur's Great Halls – Távola Redonda

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 19: King Arthur's Great Halls – Trono

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 20: King Arthur's Great Halls – Vitral
Representação de Artur retirando a espada Excalibur da pedra onde estava encravada

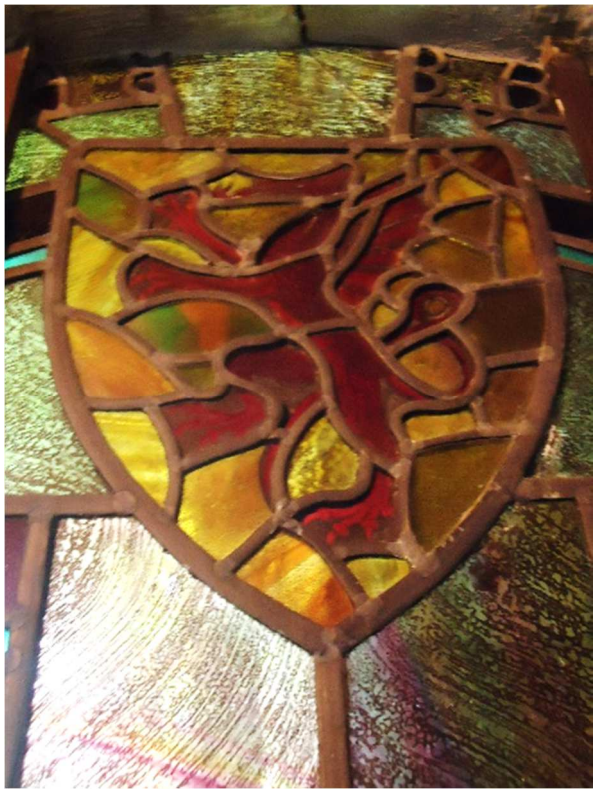


Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 21: King Arthur's Great Halls – Vitral
Representação de um dos escudos de Artur
Parte de corredor lateral onde todas as janelas são vitrais representando escudos de vários cavaleiros da lenda arturiana

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 22: King Arthur's Great Halls – Vitral
Representação de outro escudo de Artur

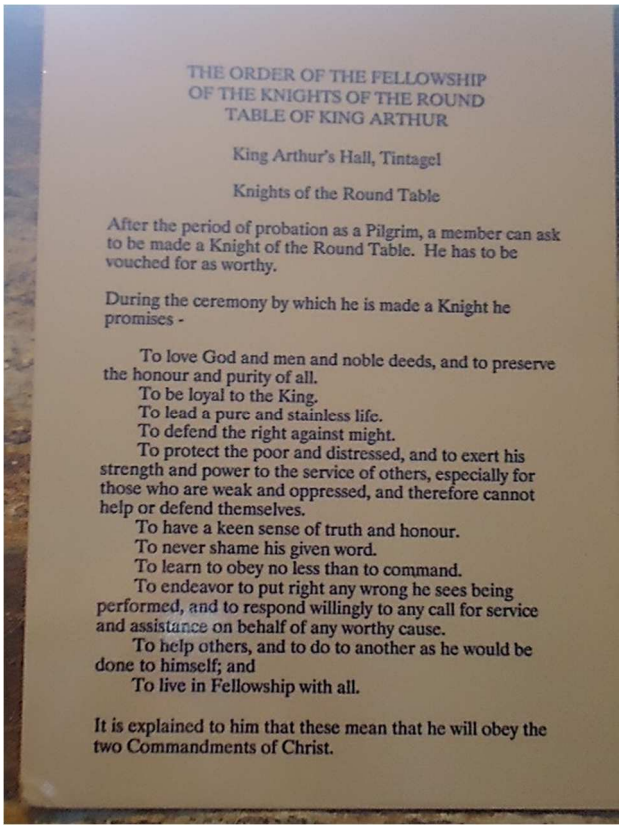


Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 23: King Arthur's Great Halls – Vitral
Bênção aos cavaleiros da Távola Redonda

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 24: King Arthur's Great Halls
Normas dos cavaleiros da Távola Redonda



THE ORDER OF THE FELLOWSHIP
OF THE KNIGHTS OF THE ROUND
TABLE OF KING ARTHUR

King Arthur's Hall, Tintagel

Knights of the Round Table

After the period of probation as a Pilgrim, a member can ask to be made a Knight of the Round Table. He has to be vouched for as worthy.

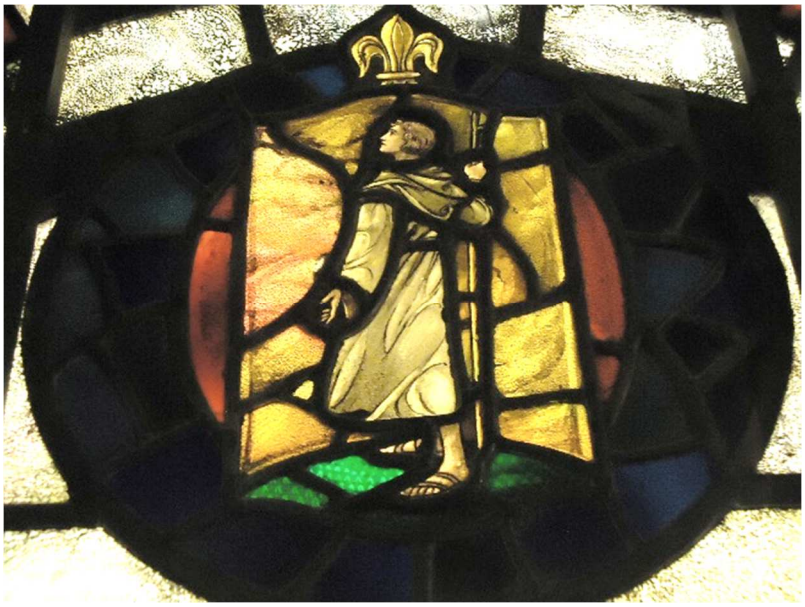
During the ceremony by which he is made a Knight he promises -

To love God and men and noble deeds, and to preserve the honour and purity of all.
To be loyal to the King.
To lead a pure and stainless life.
To defend the right against might.
To protect the poor and distressed, and to exert his strength and power to the service of others, especially for those who are weak and oppressed, and therefore cannot help or defend themselves.
To have a keen sense of truth and honour.
To never shame his given word.
To learn to obey no less than to command.
To endeavor to put right any wrong he sees being performed, and to respond willingly to any call for service and assistance on behalf of any worthy cause.
To help others, and to do to another as he would be done to himself; and
To live in Fellowship with all.

It is explained to him that these mean that he will obey the two Commandments of Christ.

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 25: King Arthur's Great Halls
Emblema dos cavaleiros da Távola Redonda

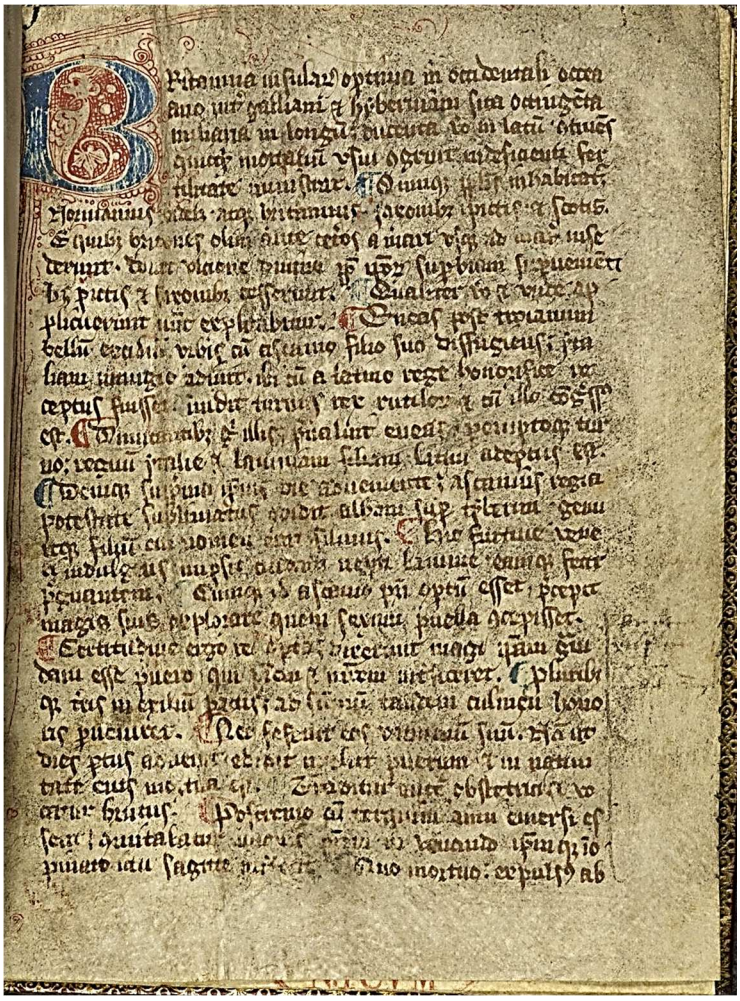


Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 26: King Arthur's Great Halls – Corredor com vitrais

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 27: Manuscrito Iluminado de *The History of the Kings of Britain*
Segunda metade do século XIV



Fonte: British Library – Catalogue of Illuminated Manuscripts – Harley 3899
(Public Domain)
Disponível em: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/results.asp>

2) Stonehenge

De acordo com pesquisas arqueológicas, a primeira fase do Stonehenge data provavelmente de 3000 a.C. a 2920 a.C..

Já de acordo com a lenda, as pedras foram trazidas da Irlanda por Merlin. Esse "feito" situa o personagem entre a história e a lenda, pois teria sido uma mescla de suas habilidades como "engenheiro" com seus poderes mágicos.

Figura 28: Stonehenge

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 29: Stonehenge

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 30: Stonehenge

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 31: Stonehenge

Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

Figura 32: Stonehenge

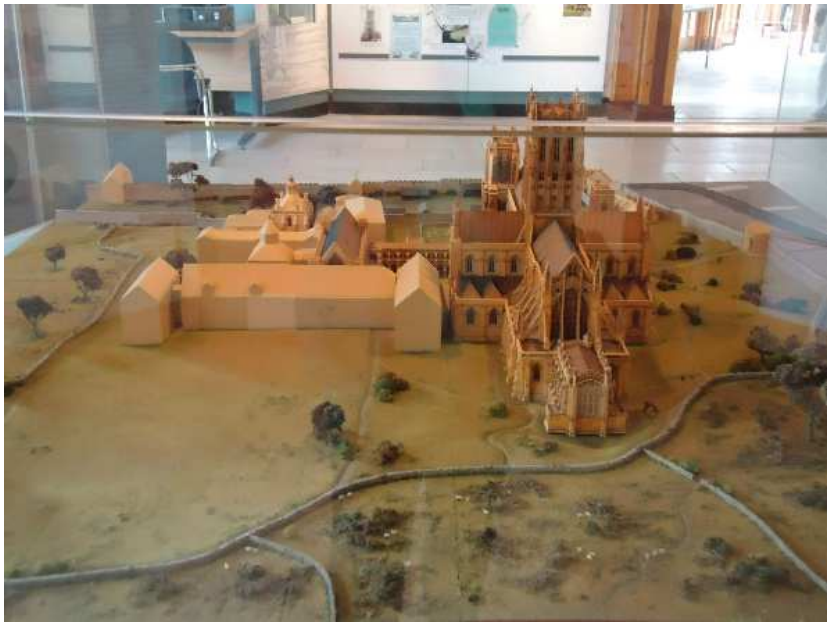
Fonte: Foto de viagem: Arquivo Pessoal

3) Abadia de Glastonbury

É o lugar onde, em 1191, foram encontrados os supostos restos mortais de Artur e Guinevere (ver capítulo 2, p. 75).

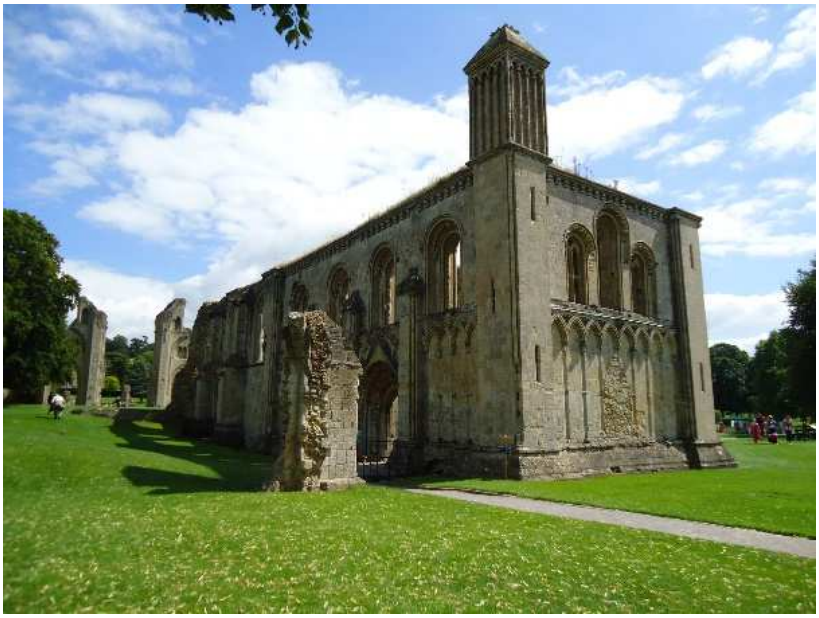
Até hoje, o lugar onde ficava seu túmulo é marcado nas ruínas da abadia.

Figura 33: Maquete da abadia



Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

Figura 34: Ruínas da abadia



Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

Figura 35: Ruínas da abadia

Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

Figura 36: Lugar do túmulo de Artur

Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

Figura 37: Lugar do túmulo de Artur

Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

Figura 38: Lugar do túmulo de Artur – Placa

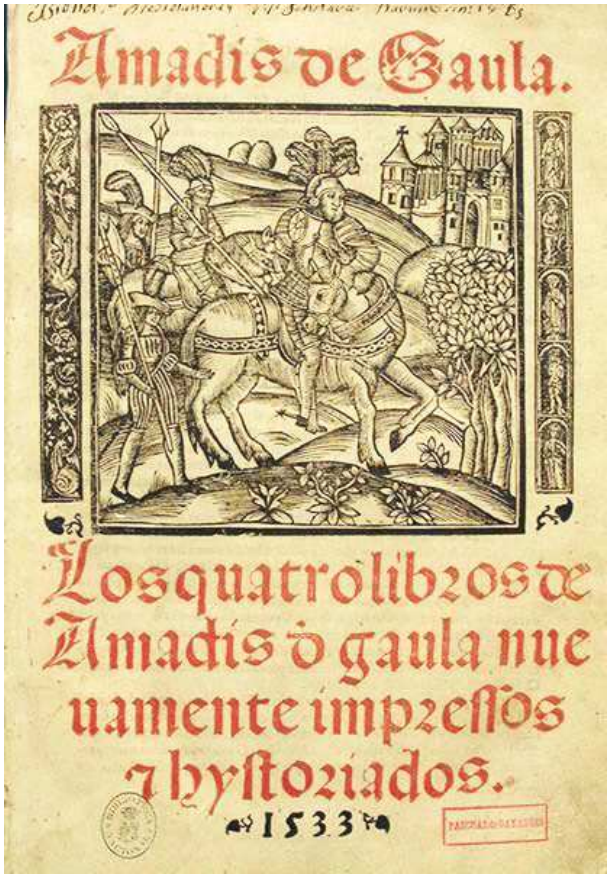
Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

B.2. Miguel de Cervantes – **Don Quijote de la Mancha**

Há quatro séculos o Cavaleiro da Triste Figura tem estado presente na cultura ocidental, sendo referência conhecida e usada até mesmo por quem nunca leu **Don Quijote** e fazendo parte do repertório de artistas.

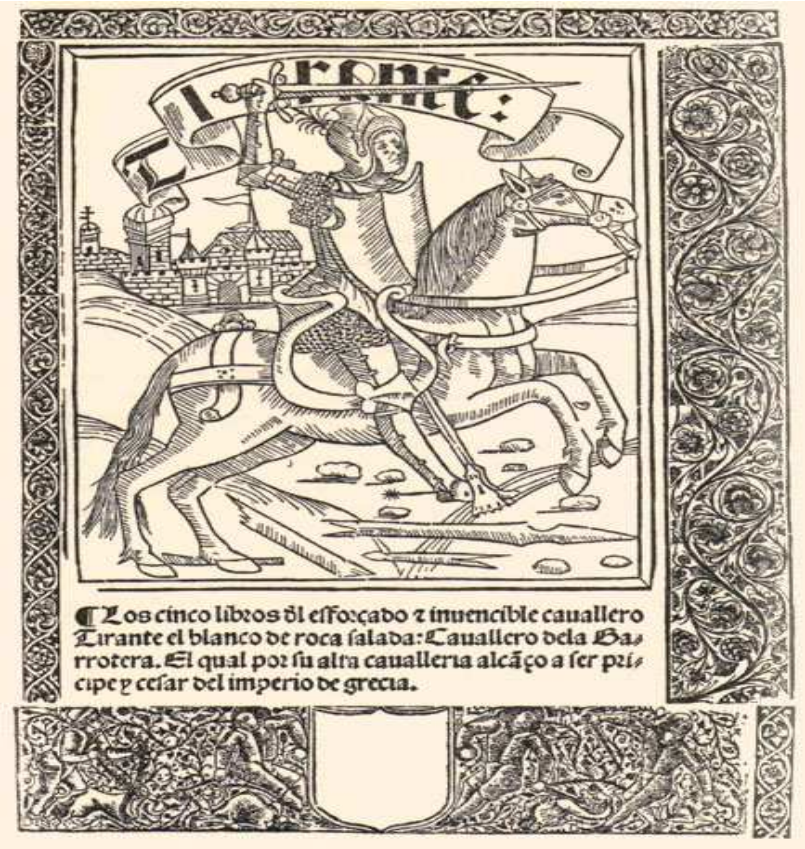
As imagens abaixo trazem dois elementos fundamentais da obra de Cervantes: as novelas de cavalaria, representadas pelas páginas de três das obras que faziam parte da biblioteca de Dom Quixote, e a mescla de ficção e realidade refletida na obra de um artista contemporâneo.

Figura 39: Página de rosto de *Amadís de Gaula* – 1533



Fonte: Wikipedia
Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Amadis-spanish-1533.jpg>

Figura 40: Página de rosto de *Tirant lo Blanc*



Fonte: Universidad de Alicante
Disponível em: <http://slc.ua.es/es/imagenes/excursio-valencia/tirant.jpg>

Figura 41: Página de rosto de *Don Belianís de Grecia* - 1587

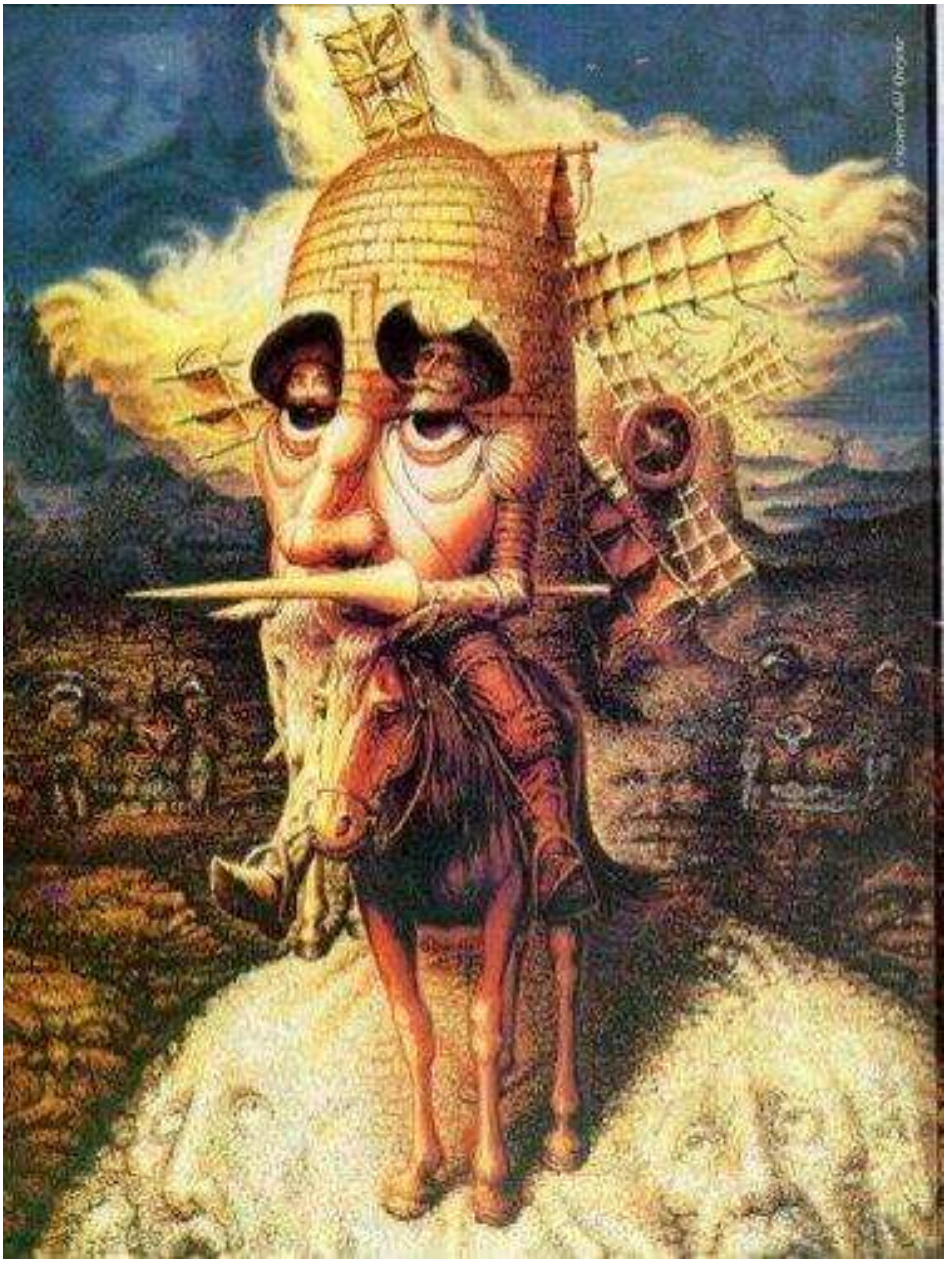
LIBRO PRIMERO
DEL VALEROSO E IN
uencible Principe don Belianis de Grecia, hijo d
Emperador don Belanio de Grecia. Enel qual se cuentan las estrañas y peligr
auenturas que le sucedieron con los amores que tuuo con la Princesa Florisl
hija del Soldan de Babylonia. Y como fue hallada la princesa Policena, hija
Rey Priamo de Troya. Sacado de lengua Griega, enla qual le escriuio
el sabio Friston, por vn hijo del virtuoso varon
Toribio Fernandez.

¶ En Burgos, por Alonso y Esteuan Rodriguez impressores. Año. 1587.

Biblioteca Nacional de España

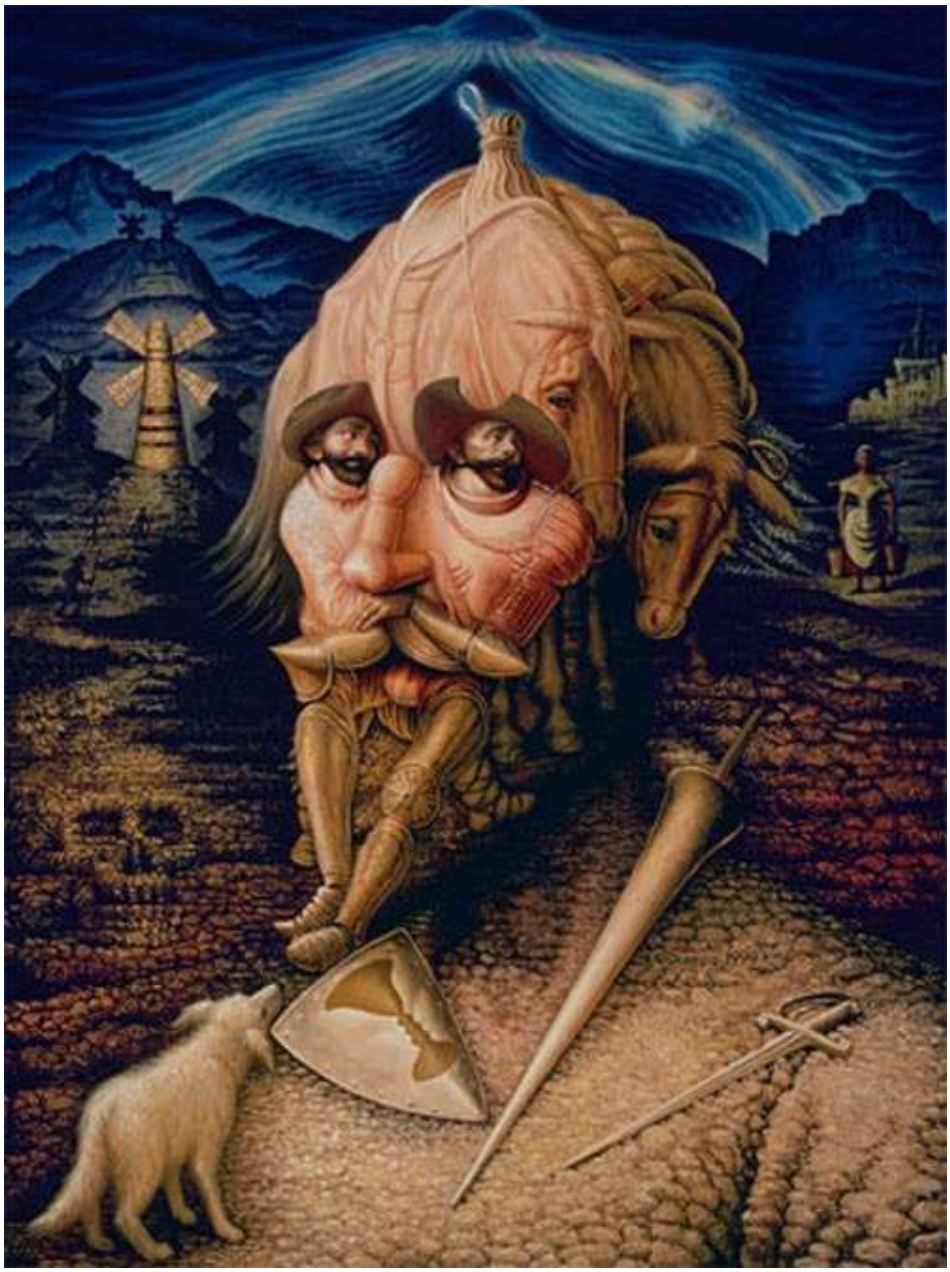
Fonte: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Disponível em:
<http://media.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/189/fba/329/b9b/11e/1b1/fb0/016/3eb/f5e/63/portada/Cover.jpg>

Figura 42: Octavio Ocampo – Visões do Quixote – óleo sobre tela – 1989



Fonte: Keri Duncan Valantine
Disponível em:
< https://spaceandperspective.files.wordpress.com/2013/02/octavio-ocampo_visions-of-quixote-oil-on-canvas_1989.jpg>

Figura 43: Octavio Ocampo – La amistad de Don Quijote – aquarela – 1999



Fonte: INS Ramon Coll i Rodés (Lloret de Mar)
Disponível em: <http://blocs.xtec.cat/dqvisual/page/5/>

B.3. Horace Walpole – **O Castelo de Otranto**

As imagens abaixo são fotos da mesma viagem à Inglaterra, em 2013.

Strawberry Hill, a idiossincrática mansão gótica de Horace Walpole, onde, segundo o autor, ele teve o sonho que o inspirou a escrever **O castelo de Otranto**.

Construído de 1748-1790, lugar realmente revelador da personalidade do homem que o idealizou.

Figura 44: Strawberry Hill

Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

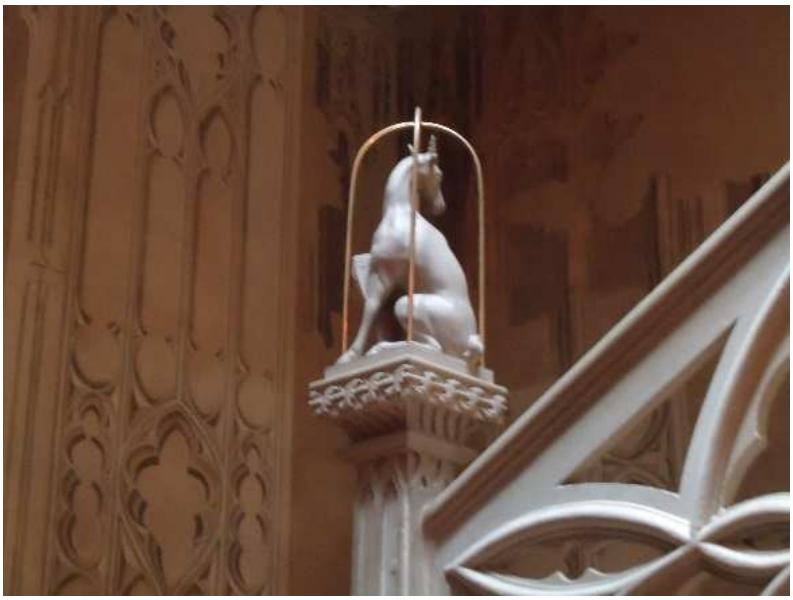
Figura 45: Strawberry Hill – Prior's Garden

Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

Figura 46: Strawberry Hill – Salão de entrada

Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

Figura 47: Strawberry Hill
Detalhe da escada – figura parece acompanhar quem sobe a escada



Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

Figura 48: Strawberry Hill – Andar principal

Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

Figura 49: Strawberry Hill – Galeria
Essa é a sala que diante da qual Walpole exclamou: *Well! I begin to be ashamed of my magnificence*.
(ver capítulo 4, p. 113)

Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

Figura 50: Strawberry Hill – Galeria – detalhe do piso

Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

Figura 51: Strawberry Hill – Gabinete – detalhe do teto

Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

Figura 52: Strawberry Hill – Round Drawing-room
Vitrais com figuras e brasões de monarcas ingleses

Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

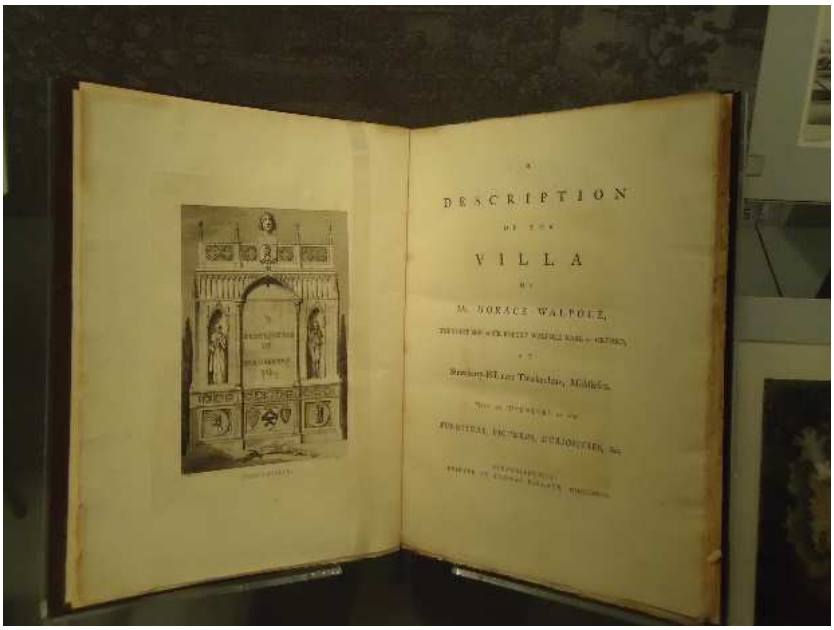
Figura 53: Strawberry Hill – Vista desde os jardins

Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

Figura 54: Strawberry Hill – Vista desde os jardins

Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

Figura 55: Strawberry Hill
A Description of the Villa of Mr.Horace Walpole
Livro escrito por Walpole com descrição da propriedade para visitantes



Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

Figura 56: Strawberry Hill – Mapa da propriedade em 1797

Fonte: Foto de viagem: Arquivo pessoal

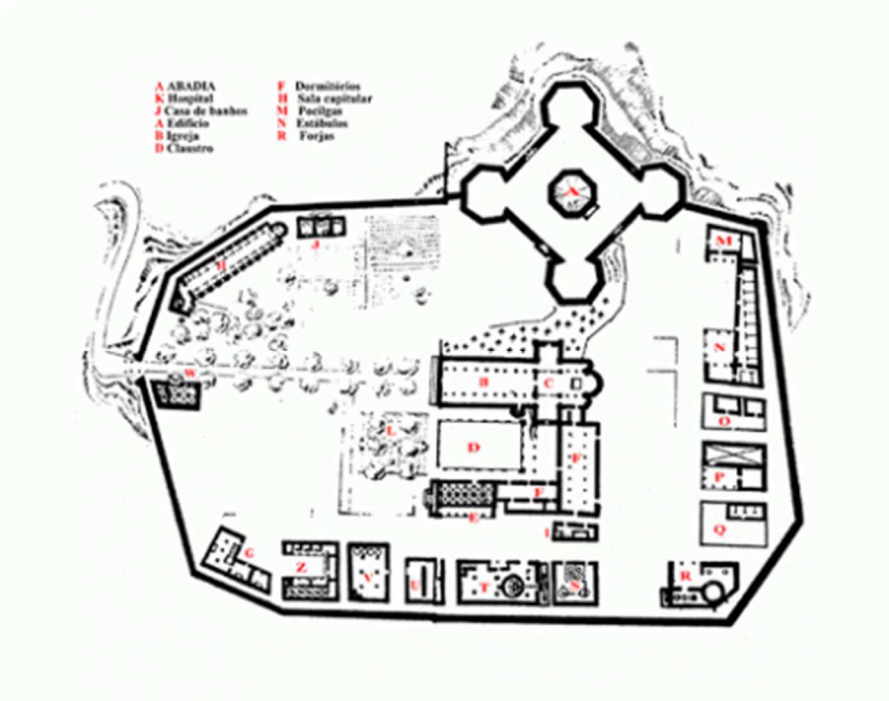
B.4. Umberto Eco – **O nome da rosa**

Em **O nome da rosa**, Eco nos leva a revisitar a Idade Média.

As imagens abaixo mostram partes dessa reconstrução imaginária do passado.

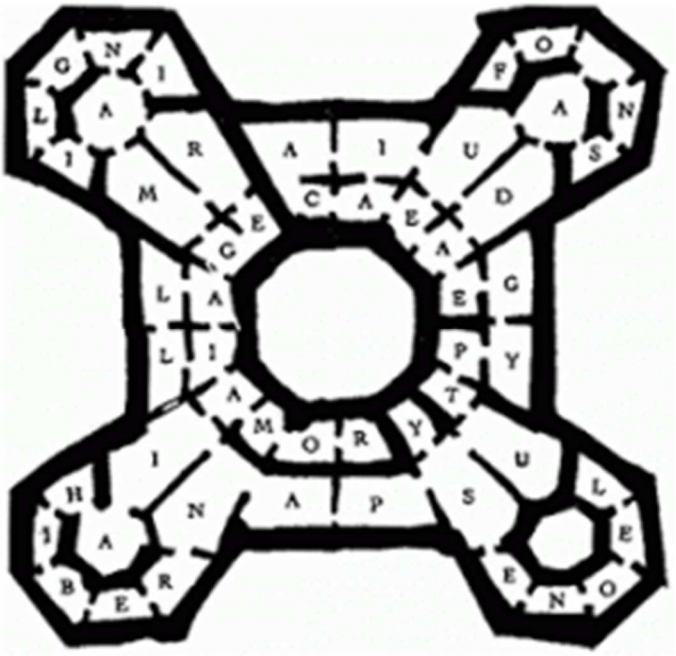
São cenários da narrativa na leitura do filme de Jean-Jacques Annaud (1986) e lugares e pessoas citados por Eco na urdidura de sua história do encontro do manuscrito.

Figura 57: Mapa da abadia em que se passa a narrativa
Desenho de Umberto Eco incluído no livro



Fonte: Cafeína Literária
Disponível em: <http://www.cafeinaliteraria.com.br/2013/01/12/o-nome-da-rosa/>

Figura 58: Mapa da biblioteca
Desenho de Umberto Eco incluído no livro



Fonte: Cafeína literária
Disponível em: <http://www.cafeinaliteraria.com.br/2013/01/12/o-nome-da-rosa/>

Figura 59: Cena do filme de Jean-Jacques Annaud - 1986
Guilherme de Baskerville lendo o livro proibido: o livro da Poética de Aristóteles dedicado à comédia

Fonte: Razão Inadequada
Disponível em: <https://arazaoinadequada.wordpress.com/2013/11/04/o-nome-da-rosa/>

Figura 60: Cena do filme de Jean-Jacques Annaud – 1986
Guilherme de Baskerville e Adso de Melk no *scriptorium*

Fonte: Mais História
Disponível em: <http://maishistoria.com.br/o-nome-da-rosa/>

Figura 61: Mosteiro de Kloster Eberbach, Alemanha, Eltville am Rhein
Serviu de cenário para o filme

Fonte: Wikimedia Commons
Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kloster_Eberbach_Basilika_2008.jpg>

Figura 62: Mosteiro de Kloster Eberbach, Alemanha, Eltville am Rhein
Serviu de cenário para o filme

Fonte: Wikigogo
Disponível em: <http://en.wikigogo.org/en/333352/>

Figura 63: Mosteiro de Kloster Eberbach, Alemanha, Eltville am Rhein
Serviu de cenário para o filme

Fonte: Alemanhaporquenao
Disponível em: <http://www.alemanhaporquenao.com/2014/01/kloster-eberbach-nome-da-rosa.html>

Figura 64: Abadia de Melk, onde teria vivido o fictício Adso de Melk

Fonte: Ponto de mira
Disponível em: <http://pontodemira.blogs.sapo.pt/35171.html>

Figura 65: Abadia de Melk – Biblioteca

Fonte: Biblioteca do Saber
Disponível em: <http://blogdosaber2012.blogspot.com.br/2012/03/as-maiores-e-mais-belas-bibliotecas-do.html>

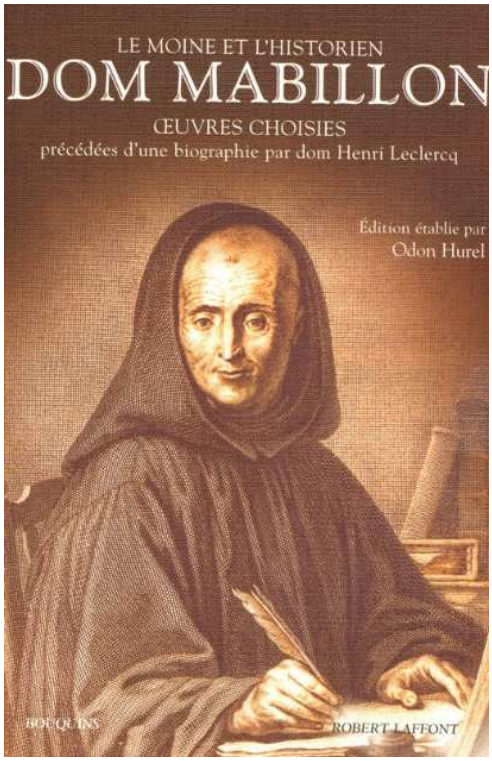
Figura 66: Biblioteca Sainte Geneviève, Paris
Um dos lugares onde Eco procura informações sobre o livro

Fonte: France Today
Disponível em: <http://www.francetoday.com/articles/2013/02/19/paris_by_the_book.html>

Figura 67: Abadia Sainte-Marie de Paris (Abbaye de la Source)
Local onde o livro encontrado por Eco teria sido impresso

Fonte: Congregation de Solesmes
Disponível em: <http://www.st-benoit-du-lac.com/congregation/adresses.html>

Figura 68: Jean Mabillon (1632-1707)
Suposto autor da compilação da versão latina do manuscrito de Adso



Fonte: Bouquins
Disponível em:
<http://www.bouquins.tm.fr/site/dom_mabillon_le_moine_et_l_historien_oeuvres_choisies_&100&9782221106945.html>

Figura 69: Página de livro sobre Jean Mabillon

VITA
JOANNIS MABILLONII
PRESBYTERI ET MONACHI ORDINIS S. BENEDICTI,
Congregationis Sancti Mauri.
Amplissimo Viro
D. DUCI DE PERTH.
Majoris Britanniæ Regis JACOBI SECUNDI *Moderatori, ejusdemque primo Cubiculario.*

Fonte: Books Google
Disponível em:
<https://books.google.com.br/books/about/Vetera_Analecta_Sive_Collectio_Veterum_A.html?id=_ghFAAAAcAAJ&redir_esc=y>

Figura 70: Athanasius Kircher(1602-1680)
Padre que teria citado o manuscrito de Adso

Fonte: Library of Congress – Performing Arts Encyclopedia
Disponível em: <http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.ihas.200155977/default.html>

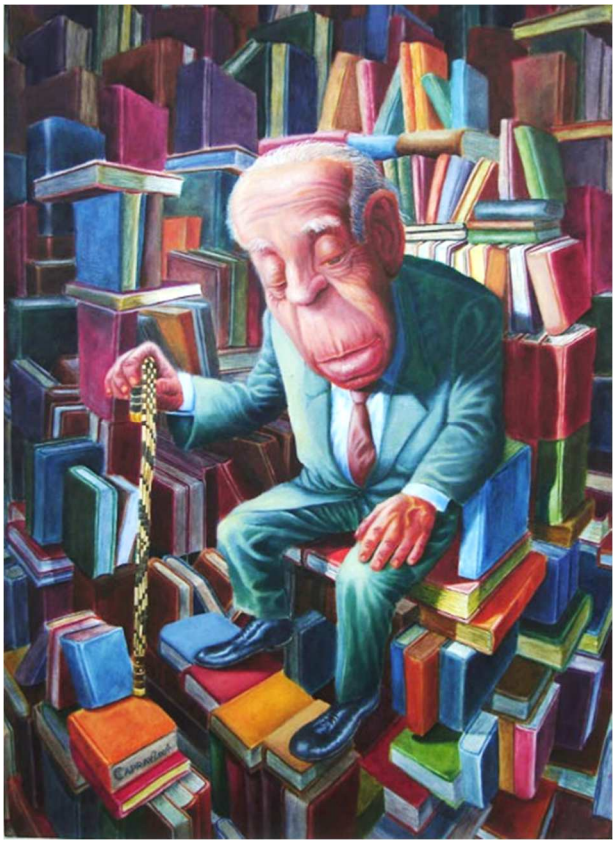
Figura 71: Etienne Gilson (1884-1978)
Filósofo e historiador da filosofia francês
Teria sido consultado por Eco sobre o livro de Vallet

Fonte: Before It's News
Disponível em: <http://beforeitsnews.com/christian-news/2013/01/st-thomas-aquinas-and-the-thirteenth-century-by-joseph-pieper-2467582.html>

B.5. Jorge Luis Borges – “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

As imagens abaixo referem-se ao universo de Borges, amante de livros, bibliotecas, labirintos, espelhos e ficções.

Figura 72: Borges
(o homem na biblioteca)

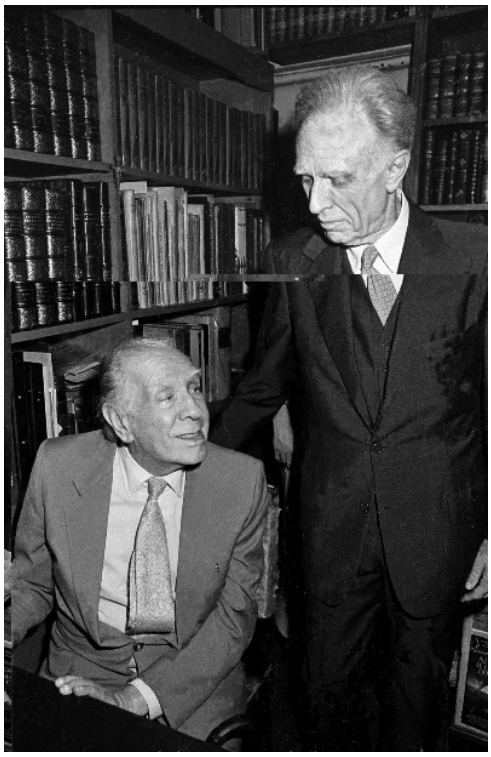


Fonte: Rhapsody In Books Weblog
Disponível em: <https://rhapsodyinbooks.files.wordpress.com/2010/05/jorge-luis-borges-1200837199.jpg>

Figura 73: Borges
(o homem no espelho)

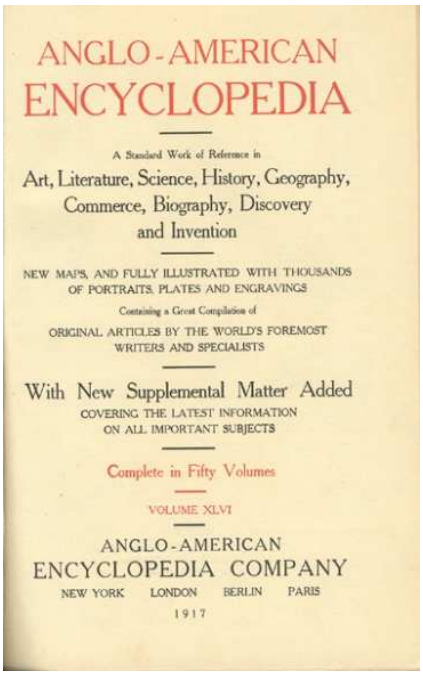
Fonte: Unorthodoxcaveman
Disponível em: <https://unorthodoxcaveman.files.wordpress.com/2015/02/borges2.jpg?w=308>

Figura 74: Borges e Bioy Casares



Fonte: L&PM Blog
Disponível em: <http://www.lpm-blog.com.br/wp-content/uploads/2014/05/Borges_casares.jpg>

Figura 75: *The Anglo-American Encyclopedia*
Enciclopéida na qual é encontrado o verbete sobre Uqbar


ANGLO-AMERICAN
ENCYCLOPEDIA

A Standard Work of Reference in
Art, Literature, Science, History, Geography, Commerce, Biography, Discovery and Invention

NEW MAPS, AND FULLY ILLUSTRATED WITH THOUSANDS OF PORTRAITS, PLATES AND ENGRAVINGS
Containing a Great Compilation of
ORIGINAL ARTICLES BY THE WORLD'S FOREMOST WRITERS AND SPECIALISTS

With New Supplemental Matter Added
COVERING THE LATEST INFORMATION ON ALL IMPORTANT SUBJECTS

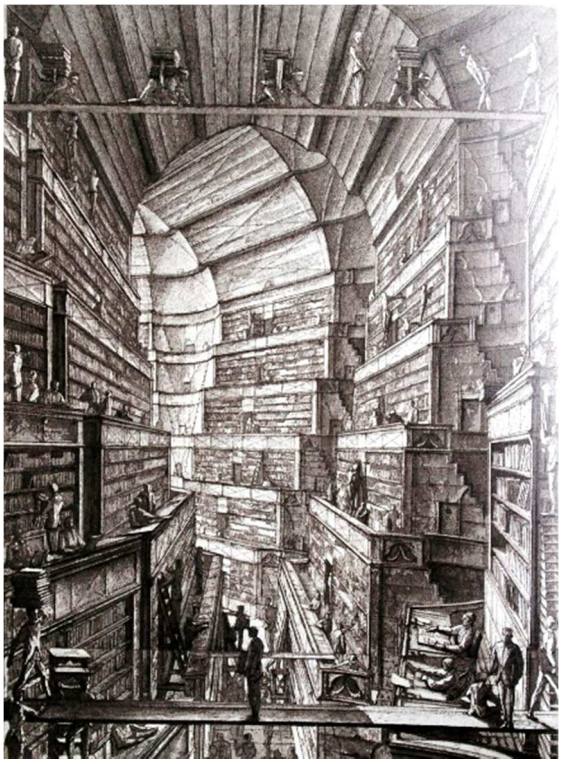
Complete in Fifty Volumes

VOLUME XLVI

ANGLO-AMERICAN
ENCYCLOPEDIA COMPANY
NEW YORK LONDON BERLIN PARIS
1917

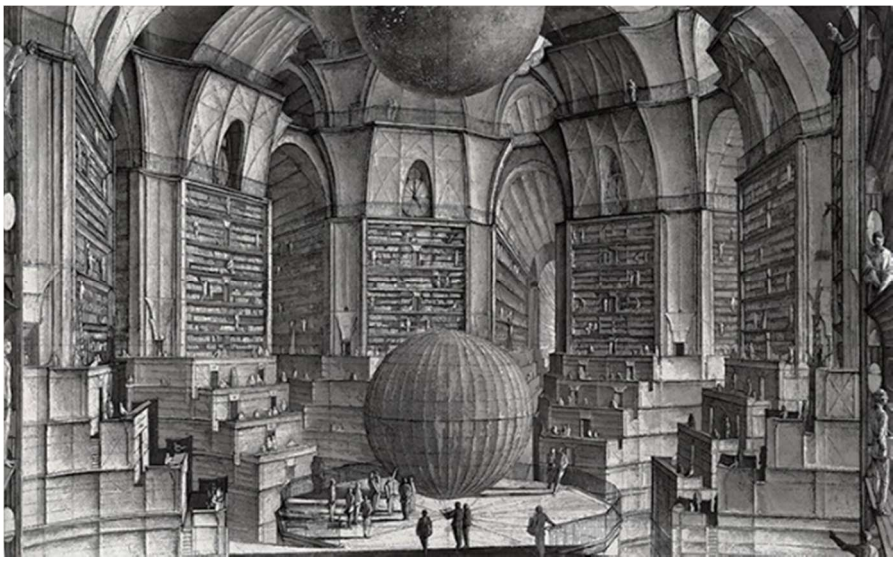
Fonte: Leo Corry – Tel-Aviv University
Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~corry/publications/articles/Narrative/main2.html>

Figura 76: Erik Desmazieres
Ilustração inspirada em "A biblioteca de Babel"



Fonte: Obvious
Disponível em:
<http://lounge.obviousmag.org/solidos_de_revolucao/2014/04/lexicon-o-jogo-de-borges.html>

Figura 77: Erik Desmazieres
Ilustração inspirada em "A biblioteca de Babel"



Fonte: Debaixo do Sol
Disponível em: < http://www.debaixodosol.com.br/pensando/mensageiro-da-morte/>

Figura 78: Xul Solar – Ciudad y abismos
Xul Solar (1887-1963)
Pintor surrealista argentino amigo de Borges, que influenciou sua estética
Citado por Borges no conto

Fonte: Estadão – Blogs Ariel Palacios
Disponível em:
<http://internacional.estadao.com.br/blogs/ariel-palacios/um-encantador-excentrico-o-profundo-xul-solar/>

Figura 79: Xul Solar – Viaje al inconsciente

Fonte: María Paula Zacharias
Disponível em:
<http://mariapaulazacharias.com/2014/09/01/seis-muestras-luisa-gonzalez-osvaldo-romberg-flavia-da-rin-y-mas/>

Fim de viagem.

Aqui se despede O Tradutor Imaginário.