Edição, tradução: o livro como reescrita[1]

Dorothée DE BRUCHARD[2]
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC

Resumo: Mediante uma releitura comparativa da história do livro e da história da tradução nos séculos iniciais do livro no Ocidente – Idade Média e Renascimento –, este artigo propõe estabelecer uma aproximação entre a tradução e os demais ofícios do livro, notadamente a ilustração, observando de que maneira edição e tradução se inscrevem no suporte "livro" enquanto instrumentos privilegiados de reescrita de obras e ideias.

Palavras-chave: tradução; edição; reescrita; livro manuscrito; livro humanista.

Mais comumente estudada no âmbito da área de Letras, pelas vias da linguística e da literatura, a tradução brilha por certa ausência na história do livro, sendo pouco analisada em suas relações com os diversos ofícios da edição. No entanto, quer se considere a edição num sentido amplo, enquanto a soma das várias artes e técnicas envolvidas na feitura do livro, quer se considere separadamente cada uma dessas artes e técnicas, verifica-se que a tradução apresenta com elas diversos pontos de aproximação.

As origens da tradução e da edição remontam à noite dos tempos, às primeiras trocas nascidas do surgimento da linguagem, aos primeiros registros deixados nas paredes das cavernas. Na história da cultura ocidental, porém, podemos situar na Roma antiga os primórdios da atividade tradutória, e da edição tal como a conhecemos. Observa Ballard que a Grécia, o berço da civilização europeia, representa o grau zero da tradução: os gregos não traduziram. Se havia entre eles alguma consciência linguística e cultural, era uma "consciência egocêntrica, narcisista" (BALLARD, 1998, p. 11). Autossuficientes em sua cultura, não sentiram o impulso que orienta a tradução, o impulso de busca do outro, do

[1] Trabalho apresentado no GP Produção Editorial do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução - PGET / UFSC.

diferente. Pouco editaram também, num mundo linguisticamente hegemônico em que ideias e narrativas se desenvolviam e circulavam sobretudo de forma oral[3].

Com os romanos é que aprendemos a fertilizar e fortalecer nossa própria cultura mediante a incorporação da cultura do "estrangeiro" – é no Império Romano que têm início de forma mais sistemática tanto a tradução, ligada à imitação e apropriação da cultura grega, como a edição (no sentido de textos registrados por escrito em cópias que se difundiam por todo o império), já que foram também eles os primeiros a mostrar que a cultura escrita, para se firmar e se expandir, precisa assumir uma forma, ser registrada num suporte. O grande salto quantitativo e qualitativo se dá, porém, com o advento do cristianismo: uma religião que tinha por base os textos e a palavra, e queria se difundir pelo inteiro mundo conhecido, precisava de tradutores e precisava de livros. É nesse momento que a tradução se estabelece como mediadora incontornável entre povos e culturas. E é nesse momento que o livro – que justamente adquiria um novo formato, o códice de pergaminho, que vinha revolucionar os modos de leitura e escrita – se impõe como veículo incontornável das ideias e do conhecimento.

Sabe-se que quando da desagregação do Império Romano do Ocidente, com a organização econômica e urbana sendo desbaratada por sucessivas invasões bárbaras, o que restou da vida cultural e intelectual encontrou refúgio nos monastérios. Ali se preservou o conhecimento da cultura clássica, e também – através da compilação e assimilação das culturas de vários povos, reunidas em torno da base comum do cristianismo – estabeleceram-se os fundamentos da cultura europeia. Lentamente, por um período que se estendeu por quase mil anos, e num movimento constantemente interrompido por invasões, guerras, pestes etc., foram incansavelmente copiados e recopiados textos cuja soma viria a constituir um acervo comum do saber humano acumulado até então.

O que se copiava? Textos jurídicos, gramáticas (em especial a de Donato), "obras da Antiguidade clássica em latim: Aristóteles e Platão sob forma de tradução, Cícero e Plínio o Velho, e diversos autores muitas vezes tardios" (BLASSELLE, 1997, p. 25, tradução minha). A formulação de Blasselle, referindo-se a textos copiados "sob forma de tradução", bem expressa as tênues as fronteiras existentes, numa época em que se desconhecia a noção de autoria e originalidade, entre a tradução e a cópia – ambas formas de reescrita, reescrita

[3] Observe-se que os gregos, se não traduziram textos propriamente ditos, souberam apropriar-se da escrita figurativa de uma língua que não conheciam, o fenício, e "traduzi-la" em símbolos abstratos com valor fonético – criando assim o alfabeto, e legando ao ocidente uma forma única de escrever as diferentes línguas.

de um original às vezes livremente adaptado, acrescido de glosas, interpretações e comentários que contribuíam para este gesto de apropriação e assimilação dos originais.

Pois a reescrita sempre será uma faca de dois gumes: portadora de inovação, pode fertilizar e promover o desenvolvimento de uma literatura, de uma cultura, de uma sociedade; mas pode também censurar, mal-interpretar, distorcer. Nas palavras de Lefevere,

> toda reescrita, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética, e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. (...) A reescrita manipula e é eficiente. (LEFEVERE, 2007, p. 11)

Enquanto meio de apropriação, a reescrita permite a assimilação do saber de uma cultura pela outra. A cultura que copia, e que em geral vê a si mesma como inferior àquela que lhe serve de modelo, seleciona e reescreve elementos (textos, imagens...) de maneira a que estes se lhe tornem aceitáveis, na forma como está acostumada a aceitá-los. Veja-se, por exemplo, essas duas representações de são Mateus a escrever seu Evangelho.

Figura 1
São Mateus, no *Evangelho da Coroação*.

Figura 2
São Mateus no *Evangelho de Ebbo*.

Ambas datadas do século IX, são provavelmente cópia de um antigo modelo romano, como assinala Gombrich (GOMBRICH, 1985). Encontramos nas duas imagens os mesmos elementos: posição dos pés e das mãos, tinteiro de chifre, estante, dobra da túnica em torno dos joelhos... Mas enquanto uma parece ser cópia bastante fiel do modelo em estilo clássico, (a começar pelas feições do santo, expressando a serenidade dos sábios), a outra oferece uma interpretação bastante distinta, quer pelas linhas sinuosas, que lembram os

entrelaços da arte nórdica assimilada, quer na atitude carregada de inspiração mística do evangelista a transmitir a "boa nova".

Este aspecto crucial de toda reescrita foi rapidamente compreendido pela Igreja do Ocidente, cuja atuação e razão de ser dependia fundamentalmente da difusão da palavra divina mediante sua tradução: não demorou a perceber o risco de deturpação, mal-interpretação e diluição dos textos sagrados, incessantemente traduzidos e retraduzidos para o latim, e do latim para várias línguas, para serem assimilados por várias diferentes culturas. Daí ter o papa Damásio I ter confiado a Eusebius Hieronymus o estabelecimento de um texto "definitivo" para o conjunto das Sagradas Escrituras[4]. Daí também ter o próprio Jerônimo preconizado para a tradução uma regra que iria vigorar ao longo de toda a Idade Média: enquanto para os textos profanos se permitia, em nome da qualidade e legibilidade do texto, certa liberdade de adaptação ao estilo da língua-alvo, uma absoluta literalidade era exigida (embora nem sempre praticada) em se tratando dos textos sagrados, de modo a não aviltar o mistério contido na ordem das palavras, ou o caráter sagrado de cada uma delas.

A literalidade, regida pelo medo de trair a ordem divina, era o que então se associava à fidelidade. Ora, como bem coloca Lefevere (LEFEVERE, 2007, p. 87), "fidelidade é apenas uma estratégia de tradução [...] Longe de ser [sic] "objetivas" ou "livres de valor" como seus defensores querem nos fazer acreditar, "traduções fieis" são com frequência inspiradas por uma ideologia conservadora".

Pois foi dentro de um espírito de compilação e conservação que foram integrados a cultura e o saber de vários povos (bizantinos, judeus, árabes, povos nativos ou invasores) numa língua única, o latim, que se estabeleceu como língua da Igreja e de unidade europeia. É característico da Idade Média o fato de essa integração de diversas culturas em diferentes níveis de sofisticação, num momento em que ainda estava em gestação a ideia de nação e nacionalidade, ter se dado em torno de uma língua única – instituída enquanto língua da palavra escrita, da palavra divina, língua de cultura e saber, e poder. Nascia ali, observa Ballard, a noção de hierarquia das línguas, da superioridade de uma língua (ou cultura) em relação às outras (BALLARD, 1998, p. 17). Superiores eram o latim, o grego, o hebraico, e inferiores, as diversas línguas vernáculas.

Foi nos primeiros séculos da era cristã, quando pouco se produziu obras originais e quando cópias e traduções incluíam um número limitado de textos, que o livro se

[4] Para tanto, Jerônimo pensava traduzir o Novo Testamento a partir da tradução grega dos Setenta e, para o Antigo Testamento, revisar as versões latinas existentes. Entretanto, depois de se dedicar ao estudo do hebraico, passou a questionar a qualidade da tradução grega e decidiu então remontar às fontes e realizar sua tradução com base nos textos hebraicos.

estabeleceu enquanto formato, em seus vários elementos, alcançando inclusive um raro nível de elaboração e beleza, e o status de obra de arte. Pois paralelamente à preocupação com compilar e conservar havia o cuidado com a materialidade da palavra: era importante para os cristãos (e para os judeus e muçulmanos) que a palavra de Deus fosse visualmente bela – bela na forma das letras e, além disso, ornamentada e ilustrada.

As formas caligráficas foram naturalmente evoluindo, à medida que se buscavam modos mais simples, rápidos e fáceis de escrever, em estilos que ora se diferenciavam regionalmente, ora se unificavam em padrões comuns[5]. Com o passar dos séculos, e como resultado de um longo e contínuo aprendizado, foram adquirindo esta regularidade que tanto fascina nos livros manuscritos. Fascina tanto mais pela perfeita adequação entre letra e imagem, harmonizadas na página em primorosa composição.

Os manuscritos eram fartamente decorados com letras capitulares ornamentadas ou historiadas, miniaturas, enquadramentos, elementos simbólicos pintados a cores e em dourado, que conferiam beleza à palavra e, mais que nada, expressavam seu caráter sagrado. Com o tempo, desenvolveram-se também as iluminuras, ilustrações complexas, ricamente trabalhadas, que comentavam, explicavam e valorizavam o texto, a que estavam absolutamente integradas. As imagens, que numa época de poucos letrados cumpriam inclusive uma função pedagógica e informativa, também funcionavam como referência visual para a articulação do texto – elas eram o corpo, enquanto a letra era o espírito. E, mais do que representar a realidade, visavam apresentar (tornar presente) o ausente, o invisível, a encarnação divina. Não havia, portanto, por parte dos iluminadores medievais, a preocupação de transmitir a realidade, tida como um mero reflexo do sobrenatural, mas sim, sua interpretação. Os monges artistas se expressavam por meio da mesma linguagem da literatura sagrada, a linguagem simbólica, compreendida por todos os seus irmãos de fé. E os símbolos que reproduziam eram, tal como os textos, copiados e assimilados das formas tradicionais de diversas culturas, remontando até os modelos dos antigos egípcios (observe-se, porém, que enquanto os textos eram trazidos da cultura clássica, as formas pictóricas e caligráficas assimilavam igualmente as várias culturas autóctones pagãs).

Cabe dizer que neste período, mais que em qualquer outro, a missão do tradutor transcendeu o domínio da tradução dos textos propriamente ditos. Foram séculos em que ele literalmente se deslocou entre várias culturas, em viagens quer de evangelização, quer de pesquisa, percorrendo longas distâncias para buscar e levar manuscritos, difundindo

[5] Não me detenho aqui na evolução da escrita e das letras, embora seu estudo faça parte integrante desta pesquisa.

assim, para além de seu conteúdo, elementos culturais como as imagens, a caligrafia, a arte de fazer livros.

A ornamentação de manuscritos alcançou inigualada beleza por volta dos séculos VII e VIII, na Irlanda, onde o encontro das tradições clássica e céltica, somadas à dos invasores nórdicos, resultou em algo totalmente novo na arte ocidental, de que um dos exemplos mais conhecidos é o Evangelho de Lindisfarne, produzido por volta de 700. E isso graças à atuação dos monges missionários que, ao traduzirem para as línguas regionais os textos trazidos do continente, integravam em sua ornamentação diversos elementos nativos, como espirais, entrelaços, ou figuras de ídolos primitivos adaptadas a elementos bíblicos. Desta forma, assim como o trabalho dos copistas, somado ao dos tradutores, permitiu a constituição de um vasto acervo de textos e documentos, o trabalho dos iluminadores medievais, com certa participação dos tradutores, foi igualmente constituindo ao longo dos séculos um amplo repertório de formas gráficas e emblemas seculares de inspiração religiosa.

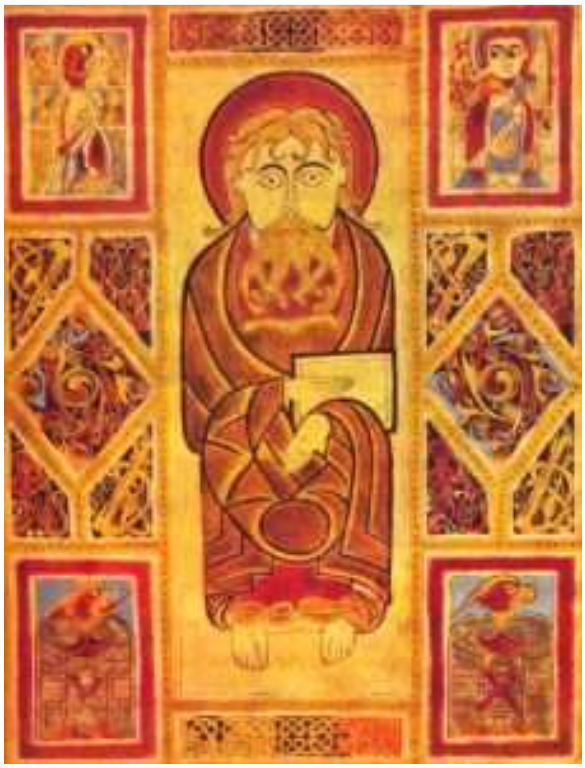

Figura 3
São Marcos, no *Evangelho de Lindisfarne.*

A imagem ao lado, extraída dos Evangelhos de Lindisfarne (Irlanda, séc. VII-VIII), revela a influência da arte celta, com seus entrelaços, os motivos geométricos de origem germânica, a clara inspiração em ídolos primitivos na representação de são Marcos, e a tradicional simbologia do homem (ou anjo), do leão, da águia e do touro para representar respectivamente são Mateus, são Marcos, são João e são Lucas.

Somente por volta dos séculos XII a XIV a ilustração dos livros começa a apresentar um mundo em escala mais humana: os artistas se desapegam aos poucos dos modelos e passam a representar elementos da natureza, a retratar cenas e temas que lhes interessam mais diretamente, com melhor percepção da figura humana, mais atenção à proporção e à perspectiva. Uma página do *Saltério da rainha Mary* (Inglaterra, c. 1310), é um bom exemplo desta evolução na arte da ilustração.

Figura 4 - Página do *Saltério da Rainha Mary*.

Na parte superior da imagem (figura 4), que retrata a apresentação de Jesus aos doutores do templo, reconhecemos os padrões medievais de caráter simbólico: os rostos não diferenciados das várias figuras, a convenção dos gestos, a complexa composição alheia à representação lógica da cena, a desproporção das figuras... Já a imagem da parte inferior da página mostra, numa narrativa mais linear, um tema da vida cotidiana – caça aos patos com falcão – e denota, por parte do artista, a representação baseada em certa observação do real.

É interessante notar, na óbvia diferença de estilo entre as duas imagens, que o artista não se atreveu a dar à cena bíblica, presa aos padrões convencionais das imagens sagradas, o mesmo movimento e leveza que insuflou na representação de uma cena cotidiana. Esta dicotomia entre a representação do sagrado e do profano espelha aquela, já definida por são Jerônimo[6], entre a tradução dos textos sagrados e profanos.

Esta evolução da representação do mundo que vemos na gravura reflete um processo de "profanização" das artes e das letras que também se observa, por exemplo, na obra do poeta inglês Geoffrey Chaucer (1340-1400), onde são retratadas cenas e personagens de um

[6] A letra gótica (um estilo surgido no século XII) que vemos nesta página iria, na Renascença, protagonizar na tipografia esta mesma dicotomia entre sagrado e profano: seria reservada aos textos religiosos, enquanto os demais textos eram impressos com os novos tipos romanos (com exceção da Alemanha, onde a letra gótica iria vigorar até o século XX).

mundo que se tornava mais aberto e no qual começavam a circular as crônicas, narrativas de viagens, canções de gesta, veiculadas pelos trovadores e traduzidas, inclusive, de uma para outra língua vernácula.

Com efeito, já desde o Concílio de Trento (813) a própria Igreja, reconhecendo o hiato que se fazia entre o latim clássico e o vulgar, permitira que as homilias fossem vertidas em vernáculo, e as traduções, até então efetuadas nos mosteiros e orientadas para fins religiosos, vinham paulatinamente se estendendo para outros campos, inclusive o da ciência: a cidade de Toledo, por exemplo, foi o epicentro de um forte movimento tradutório, no século XII, de grande número de obras (inclusive de astronomia, matemática, medicina...) introduzidas na Península Ibérica durante a ocupação árabe. Com a maior mobilidade e intercâmbio entre os países europeus, e entre estes e os países do Oriente, promovidos por diversos fatores – as Cruzadas, o crescimento do comércio, a consequente revitalização da vida urbana, entre outros –, as artes e as ciências passavam a florescer eventualmente sob a proteção da coroa ou nobres mecenas, mais tarde junto às universidades, suscitando inclusive uma reorganização dos ofícios do livro, que passavam para as mãos dos laicos.

A obra de Chaucer, poeta e tradutor, digno representante de uma época em que não se distinguiam as duas atividades, é ilustrativa da importância da tradução no surgimento dessas primeiras manifestações literárias: seu *Contos da Cantuária* [*Canterbury Tales,* 1386][7], umas das obras essenciais e das mais populares da literatura inglesa, incorpora passagens inteiras traduzidas do *Roman de la Rose* do francês Guillaume de Lorris e da *Consolatione philosophiæ* de Boécio, enquanto que na estrutura, lembra o *Decameron* de Bocaccio. Pois

> A admiração pelo original sempre esteve associada ao propósito de criar alguma coisa nova: assim, como se vê no caso de Chaucer, as ideias de traduzir e recriar, de imitar e deslocar, de importar e conquistar, têm estado indissoluvelmente vinculadas [...] revelando a centralidade da tradução com respeito à história intelectual, através de diferentes culturas. (DELISLE, 1998, p. 80)

Se Chaucer não via nenhum problema em recriar os originais pela tradução ou, nas suas palavras, *arar velhos campos para cultivar nova colheita,* sua própria obra tampouco

[7] Coletânea de histórias (duas em prosa, vinte e duas em verso) escritas a partir de 1387, cada uma delas narrada por um peregrino de um grupo que realiza uma viagem de Londres à Catedral de Cantuária. Os contos, que abordam temas variados e episódios pitorescos relacionados à vida e aos costumes do século XIV inglês, apresentam uma riquíssima galeria de personagens com representantes de todas as classes sociais.

escapou às vicissitudes da reescrita – adaptada, traduzida, recriada inúmeras vezes ao longo dos séculos, é além disso um bom exemplo da reescrita efetuada pela edição, e reedição. Não existe, ainda hoje, qualquer certeza sobre qual seria o texto original dos *Contos da Cantuária*, de que não há sequer uma versão oficial completa. Nenhum dos 83 manuscritos que chegaram até nós, muitos com data posterior à da morte do autor, foi redigido por ele, e sim por copistas, e verificam-se entre eles diferenças significativas. Além dos inevitáveis erros de cópia, além de a própria ordem dos contos variar entre um e outro manuscrito, encontram-se também em muitos deles acréscimos e revisões: embora em alguns casos essas alterações tenham possivelmente sido efetuadas pelo autor, é certo que os *Contos*, que permaneceram inacabados, foram posteriormente "completados" e modificados por diversos escritores medievais. Quando, em 1478, William Caxton, o primeiro impressor inglês (e também tradutor), publicou sua versão impressa da obra de Chaucer baseando-se num exemplar manuscrito, ouviu de um de seus leitores a ressalva de que o texto diferia daquele de um manuscrito dos *Contos* existente na biblioteca de seu pai. Caxton, para a segunda edição em 1483, baseou-se então no manuscrito de seu cliente – reedição que produzia nova reescrita do texto, portanto, e também das imagens: a primeira edição fora ilustrada a mão, conforme a prática dos primeiros impressores, ainda presos ao modelo dos livros manuscritos (figura 5). Já a segunda introduzia a xilogravura (figura 6), técnica utilizada já desde antes do advento da imprensa para livros de cunho mais popular.

Figura 5 - *Canterbury Tales*, 1ª edição de Caxton, 1477.

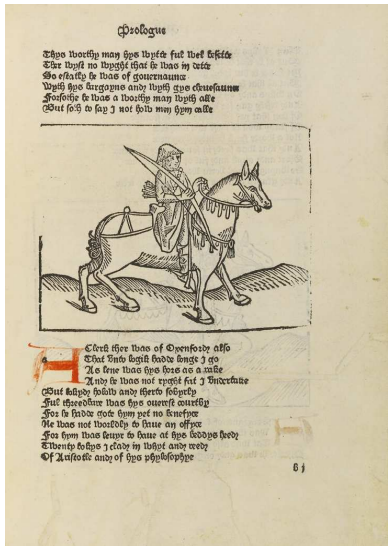

Figura 6 - *Canterbury Tales*, 2ª edição de Caxton, 1483.

Curiosamente, mas não por acaso, e embora tivessem nascido com quase um século de intervalo, tanto o autor-tradutor como seu primeiro impressor são tidos como os "pais da

língua inglesa": Chaucer (1343-1400) por ter sido um dos primeiros a afirmar a legitimidade literária do vernáculo, e Caxton (1422-1491) por ter fixado em suas publicações o inglês londrino, contribuindo para unificar linguisticamente um país em que ainda conviviam inúmeras línguas e dialetos.

Foi, aliás, essencial, no século que se seguiu ao surgimento da imprensa, essa atuação concomitante e complementar de tradutores e editores na formação das línguas nacionais quando estas, a partir do final da Idade Média, começam a se impor em relação ao latim. Multiplicavam-se as publicações e traduções em vernáculo, num gesto político incentivado e não raro patrocinado pelo Estado. Ora, a transposição dos textos gregos ou latinos, frutos de línguas e culturas mais complexas e sofisticadas, para as suas próprias línguas ainda em formação, obrigava os tradutores a enriquecê-las através de neologismos, a ampliar seu léxico, a incorporar estruturas. Ao tradutor francês Nicolas Oresme (c. 1320-1382), por exemplo, são atribuídos cerca de 450 novos termos ainda hoje vigentes no idioma francês (DELISLE, 1998, p. 49).

Para além de veicularem em milhares de exemplares o aporte dos tradutores, os editores-impressores, na medida em que, emancipando-se do modelo dos manuscritos medievais, eliminavam as antigas abreviaturas e ligaduras e introduziam elementos como pontuação, acentos tônicos, cedilhas, tremas, apóstrofes, contribuíam por sua vez para a normatização da ortografia e gramática das línguas das várias nações europeias.

Da mesma forma, não há como pensar na Reforma e Contra-Reforma sem considerar o papel conjugado de tradutores e editores. A Reforma precisava de uma bíblia disponível em língua vernácula, e acessível à maioria. Coube a Lutero (1483-1546) oferecê-la em língua alemã, a William Tyndale (1494-1536) em língua inglesa, a Jacques Lefèvre d'Étaples (1450-1537) em francês, a João Ferreira Annes d'Almeida (1628-1691) em português. Mas se "a Reforma foi sobretudo uma disputa entre tradutores. A tradução tornou-se um assunto de Estado e um assunto de Religião. A Sorbonne e o rei estavam igualmente preocupados com ela" (BASSNETT, 2003, p. 99), é bem verdade que só de tradução não se sustentaria a Reforma sem a difusão intensiva proporcionada pela imprensa. Entre 1518 e 1521, os anos de mais acirrada polêmica, uma centena de textos de Lutero mereceram oitocentas edições em latim, alemão e outras línguas, e isso sem contar sua tradução da Bíblia (LABARRE, 1979, p. 76).

A Renascença constituiu, assim, a idade do ouro da tipografia e do livro impresso, e também o primeiro grande período da tradução europeia. Neste momento de grandes conquistas geográficas e espirituais, de constituição dos Estados e do conceito de nação, de

formulação dos ideais humanísticos se opondo à hegemonia religiosa, os avanços técnicos (a imprensa, a xilogravura, a fabricação do papel em substituição ao pergaminho), com seu potencial de reprodutibilidade de textos e imagens, contribuíam para a dessacralização da palavra escrita. O livro, de objeto sagrado, de arte e de culto, a veicular mistérios em língua exclusiva para uma pequena elite de iniciados, transforma-se em suporte e símbolo de um saber profano, virtualmente acessível a todos e, inevitavelmente, num produto comercial, objeto de consumo – é quando o leitor começa a tornar-se personagem de sua história, e a ser buscado e seduzido, tanto por tradutores como por editores.

Foi este o período dos grandes impressores eruditos, que não raro eram também lexicógrafos, tradutores, escritores. Etienne Dolet (1509-1546), impressor, tradutor, filólogo, publicou em 1540 *La maniere de bien traduire d'une langue en aultre*. *Davantage de la Punctuatio de la Langue Françoise. Plus des accents d'ycelle*, em que aborda de forma pioneira algumas questões da tradução, e também da língua francesa. Já Robert Estienne (1503-1559), pai da moderna lexicografia francesa e do latim clássico, publica em 1541 seu *Dictionnaire françois-latin*.

Mas era notadamente da Itália que sopravam os ventos da renovação, e isso em grande parte graças ao papel dos tradutores: através da Itália é que foram introduzidos na Europa, após a queda de Constantinopla (1453), a arte e a cultura bizantinas, através dos textos trazidos pelos sábios em exílio, textos acolhidos e traduzidos pelos humanistas, e a partir dali, para o resto da Europa. De modo que se destaca, entre os editores renascentistas, o trabalho e a influência do veneziano Aldo Manúcio, em cujos prelos foram publicados, entre 1494 e 1515, 150 obras – de textos clássicos e contemporâneos, religiosos e científicos, eruditos e populares – cuja diversidade bem reflete a profusão de interesses de uma época que vibrava com a descoberta de novos povos, novas terras, novas culturas e novas ideias. Aldo, ele próprio um erudito, trabalhava em estreita colaboração com escritores, lexicógrafos, desenhadores de tipos, artistas e tradutores, tal como faziam os outros grandes impressores contemporâneos, em cujas oficinas se definiam, em larga medida, o que os leitores da época iriam ler, e sob que forma.

Pois, tanto quanto nos títulos publicados ou na língua em que eram reescritos, os ares do tempo se espelhavam na forma dos livros. Enquanto o manuscrito medieval se singularizava pelo *horror vacui*, pela ocupação total da página ricamente iluminada, refletindo um mundo que se encerrava em si mesmo, o livro renascentista amplia suas margens, se faz mais aberto, arejado, organizado: as páginas passam a ser numeradas; definem-se mais claramente elementos como a página de rosto e o colofão; a mancha de

texto se faz menos densa, a tipografia busca a clareza, a legibilidade e a elegância, inovando inclusive nos ornamentos como *culs-de-lampe* (figura 7).

Figura 7 - Página dupla da edição de Aldo Manúcio do *Hypnerotomachia Poliphili*, atribuído a Francesco Colonna (1499). Tipo romano desenhado por Francesco Griffo. A autoria das gravuras é desconhecida.

Clareza e elegância eram também buscadas na ilustração, cujo atrativo agora residia antes na precisão do traço do que na riqueza das cores. Por meio da gravura em madeira popularizavam-se letras capitulares, vinhetas, enquadramentos, não raro com influência do desenho arquitetônico.

A tradução era orientada pelo mesmo espírito de descoberta e renovação, através do resgate e difusão das grandes culturas da Antiguidade. Buscava-se retornar às fontes clássicas, aos textos originais ainda não maculados e desvirtuados pelas sucessivas reescritas medievais e suas cópias eventualmente falhas, suas traduções tendenciosas, suas glosas e comentários. Com editores e tradutores empreendendo uma nova seleção dos textos da Antiguidade, foi este um período de intensas traduções e retraduções, pautadas pelo desejo de afirmar a nova realidade através do uso de linguagem e estilos contemporâneos. Já não preocupados em perpetuar a glória de Deus, os tradutores humanistas buscavam

antes fortalecer as línguas nacionais, e para tanto recorriam à apropriação das formas e estilos dos textos originais.

No século em que Du Bellay, em *La Defense et illustration de la langue françoise* (1549) repensava a atividade tradutória por uma perspectiva de política linguística e cultural, coube aos tradutores dar nova dimensão à sua língua através "da clarificação e adaptação apropriadora do original, visto como um tesouro a ser anexado à língua e à cultura nacional". (BERMAN, *apud* OUSTINOFF, 2007, p. 31-32, tradução minha).

Emancipando-se das exigências medievais de literalidade, que resultavam em textos pesados, deselegantes, o objetivo dos tradutores renascentistas era transmitir de maneira agradável. Assim, em nome da elegância e da clareza, davam-se a liberdade de recriar, adaptar, num gesto de apropriação, o vocabulário e estilo dos textos originais. A clareza, porém, não necessariamente era sinônimo de sobriedade e, tal como na ilustração, ia muitas vezes de par com a profusão. Os tradutores não hesitavam em recorrer a ampliações, esclarecimentos, acréscimos, perífrases para explicação de palavras, às redundâncias e declinações de sinônimos tão ao gosto do tempo.

Jacques Amyot (1523-1593), o "príncipe dos tradutores", que em seu empenho de enriquecer e valorizar a língua francesa ansiava por ser o mais claro possível, preocupava-se antes em agradar ao leitor do que em ser fiel ao original. Assim, em sua célebre tradução das *Vidas paralelas* de Plutarco (1559), não hesita em verter o termo grego *estephanoi* (literalmente: ornados de flores), por "*ayant chapeaux de fleurs dessus nos têtes*" [com chapéus de flores sobre nossas cabeças]. Já John Florio (1553-1625), ao verter para o inglês (1603) os *Essais* de Montaigne, traduz "*je n'y vauls rien*" [eu não valho nada] por "*I'm nothing worth*", mas não resiste em acrescentar "*and I never can fadge well*" [e nunca consigo fazer direito] (*apud* OUSTINOFF, 2007:31-3).

A fidelidade do tradutor renascentista tendia a privilegiar o leitor, ou seja, a língua-alvo, uma vez que a preocupação primeira era estabelecer as bases de uma cultura letrada nacional numa época em que o modelo era fatalmente "estrangeiro". A tradução era então "o horizonte de toda escrita. Era a matriz daquilo que mal se começava a chamar de literatura" (BERMAN, *apud* BALLARD, 1992:92). Uma vez que o original existia para ser apropriado, a noção de autoria era ainda bastante vaga – seja na literatura como na arte em geral, como se vê também na desenvoltura com que, graças à nova e fascinante técnica da xilogravura, se copiavam e reutilizavam indiscriminadamente as imagens – é comum

encontrarmos, por exemplo, uma mesma imagem ilustrando diferentes livros, de diferentes autores, diferentes impressores, e até diferentes países...

Atitude diametralmente oposta era a dos tradutores medievais, que em sua reverência pela língua-fonte, queriam-se fieis ao original – e não raro ofereciam aos seus leitores textos algo ilegíveis. Embora eventualmente traída pelas glosas, comentários, interpretações dos monges editores, a fidelidade à palavra divina norteava igualmente a edição do livro manuscrito – um objeto de glorificação, mais do que de difusão do saber.

O certo é que, embora variem o grau, a motivação e a consciência de sua fidelidade, quer ao autor, quer ao leitor, "os tradutores, de uma vez por todas, têm de ser traidores, mas eles não o sabem na maior parte do tempo e quase sempre não têm nenhuma escolha, não enquanto permanecerem dentro dos limites da cultura em que nasceram" (LEFEVERE, 2007:30-31). As palavras de Lefevere se aplicam, da mesma forma, aos editores, uma vez que os limites "da cultura em que nasceram" irão pautar as escolhas que dão forma a um livro, estreitamente ligadas aos recursos humanos, materiais e técnicos disponíveis em cada momento histórico e em cada cultura.

Tradução e edição só se realizam em torno de um texto original, ao qual irão dar uma nova forma. E toda forma, porque resulta de escolhas, ao ser criada traz em si a "perda" de possibilidades preteridas e não realizadas: cada tradução, cada edição, sempre poderia ter sido diferente, e nunca será definitiva, porque refletindo a época e a cultura em que se insere. Todo tradutor, todo editor sabe disso. Mas todo tradutor, todo editor também sabe que é um elo na corrente que mantém vivo este original, permitindo que ele seja sucessivamente reescrito, ao fio dos séculos e das visões de mundo, em diferentes espaços linguísticos e culturais.

Referências

ARAÚJO, Emanuel. **A Construção do Livro**. RJ: Nova Fronteira/INL, 1986.

BALLARD, Michel. **De Cicéron à Benjamin – traducteurs, traductions, réflexions**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1992.

BALLARD, Michel. "La traduction comme conscience linguistique et culturelle: quelques repères", *in* DELISLE, Jean (org). **Europe et traduction**. Artois Presses Université / Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, p. 11-24.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução – fundamentos de uma disciplina**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BERMAN, A. **Pour une critique des traductions : John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

BLASSELLE, Bruno. **Histoire du Livre I – À pleine pages**. Paris: Gallimard, 1997.

DELISLE, Jean e WOODSWORTH, Judith. **Os Tradutores na história**. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1998.

FEBVRE, L. e MARTIN, Henri-Jean. **O Aparecimento do livro**. Tradução de Fulvia Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Ed. Unesp / Hucitec, 1992.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral. RJ: Zahar, 4ª ed., 1985.

LABARRE, Albert. **Histoire du Livre**. Paris: PUF, 3ª ed., 1979.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

MEGGS, Philip B. & PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**. Trad. de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

OUSTINOFF, M. **La Traduction**. Paris: PUF, coll. Que sais-je?, 2ª ed. ,2007.