

LUANA FERREIRA DE FREITAS

**TRADUÇÃO COMENTADA DE
A SENTIMENTAL JOURNEY
DE LAURENCE STERNE**

**Florianópolis
2007**

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

**TRADUÇÃO COMENTADA DE
A SENTIMENTAL JOURNEY
DE LAURENCE STERNE**

**Luana Ferreira de Freitas
Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa
Co-orientador: Prof. Dr. John Gledson**

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

**Florianópolis
2007**

À alegre Julia.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – por possibilitar esta pesquisa;

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

Ao meu co-orientador, Prof. Dr. John Gledson;

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

À minha família;

Aos meus amigos, em especial Alessandra, Juliet, Juliana e Júlio.

RESUMO

Este trabalho parte da tradução de *A Sentimental Journey*, de Laurence Sterne, para fazer um exame de questões ligadas à narrativa quando confrontadas com a necessidade da tradução. Para tal, serão consideradas a oscilação entre o sentimental e o humor e a fronteira sutil que os separa ao longo do romance, a ironia, a paródia, bem como as estratégias adotadas na tradução proposta e em outras já publicadas no Brasil.

Palavras-chave: Sterne, narrativa, tradução, sentimental, humor, ironia.

ABSTRACT

This study will look at the translation of Laurence Sterne's *A Sentimental Journey* and examine certain translational issues arising from the narrative. These include the oscillation between sentimental and humorous elements and the fine line that separates them throughout the novel, use of irony, parody, and also translational strategies adopted by the author, and by others in previous translations of the work in Brazil.

Key words: Sterne, narrative, translation, sentimental, humour, irony.

SUMÁRIO

RESUMO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - <i>A SENTIMENTAL JOURNEY</i> EM SEU CONTEXTO.....	6
1.1 STERNE EM SEU CONTEXTO.....	8
1.2 <i>A SENTIMENTAL JOURNEY</i> EM SEU CONTEXTO.....	10
1.3 A LITERATURA SENTIMENTAL.....	14
1.3.1 STERNE E A LITERATURA SENTIMENTAL.....	17
1.4 <i>A SENTIMENTAL JOURNEY</i> E A CRÍTICA CONTEMPORÂNEA	30
1.5 <i>A SENTIMENTAL JOURNEY</i> E A TRADUÇÃO.....	34
1.5.1 <i>A SENTIMENTAL JOURNEY</i> EM PORTUGUÊS.....	41
CAPÍTULO 2 - ASPECTOS ESTILÍSTICOS.....	45
2.1 ESTILO E LITERATURA.....	46
2.1.1 ESTILO E TRADUÇÃO LITERÁRIA.....	51
2.2 A PARÓDIA EM <i>A SENTIMENTAL JOURNEY</i>	55
2.3 IRONIA.....	63
2.3.1 A IRONIA EM <i>A SENTIMENTAL JOURNEY</i>	65
2.4 <i>THOU</i>	72
2.4.1 <i>THOU</i> EM <i>A SENTIMENTAL JOURNEY</i>	74
CAPÍTULO 3 - A TRADUÇÃO DE <i>A SENTIMENTAL JOURNEY</i>.....	83
3.1. A ESTRUTURA DE <i>A SENTIMENTAL JOURNEY</i>	89
3.2. NOTAS.....	95
3.2.1 NOTAS EM <i>A SENTIMENTAL JOURNEY</i>	99
3.2.1.1 OCORRÊNCIAS EM FRANCÊS EM <i>A SENTIMENTAL JOURNEY</i>	99

3.2.1.1.1 TRECHOS EM FRANCÊS E O AUTOR.....	100
3.2.1.1.2 TRECHOS EM FRANCÊS E O TRADUTOR.....	103
3.2.2 NOTAS DE TRADUÇÃO EM <i>A SENTIMENTAL JOURNEY</i>	105
3.3. INTERTEXTUALIDADE.....	108
3.3.1 INTERTEXTUALIDADE EM <i>A SENTIMENTAL JOURNEY</i>	111
3.3.1.1 <i>TRAVELS THROUGH FRANCE AND ITALY</i> EM <i>A SENTIMENTAL JOURNEY</i>	112
3.3.1.2 A BÍBLIA EM <i>A SENTIMENTAL JOURNEY</i>	116
CONCLUSÃO.....	122
ANEXO – TRADUÇÃO.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	336

INTRODUÇÃO

Esta tese objetiva fazer uma análise da tradução de *A Sentimental Journey through France and Italy*, de Laurence Sterne, lançado em 1768, na Inglaterra, e discutir as idiossincrasias do texto e as opções de tradução.

A edição de *A Sentimental Journey* usada para a minha tradução é a de 2001, da Penguin. Optei por esta edição por ter sido fundamentada na primeira edição do romance, bem como, de acordo com Goring, que assina a introdução e as notas da edição, pela pretensão de “reproduce as far as possible the often idiosyncratic nature of the original” e acrescenta: “Sterne died on 18 March 1768, and there is no firm evidence that he revised the text for the second edition of 29 March 1768” (2001, p. xxxvi). Priorizei, dessa maneira, aproximar o leitor do texto que Sterne idealizou originalmente, sem interferências posteriores, com as suas singularidades.

Este trabalho fundamenta-se na relação de complementaridade que acredito haver entre tradução e crítica literária. Rose, ao defender a tradução literária como uma forma de crítica literária, explica: “What translating does is to help us get inside literature. (...) We can do this directly, by putting into our own language the literature we are studying, or indirectly, by comparing translations” (1997, p. 13). E, dessa maneira, decidi-me por conduzir esta pesquisa partindo da tradução do romance de Sterne e então cotejando a minha tradução com as outras produzidas no Brasil.

A opção por Sterne e por este romance deu-se em virtude da sua complexidade, que se traduz sobretudo no emprego do mais puro sentimentalismo¹, de que Sterne em geral é considerado o principal romancista², alternado com o exagero deste mesmo sentimentalismo. Segundo Benedict,

¹ Ver capítulo 1, seção 1.3.

² De acordo com Barbara M. Benedict, especialista em prosa inglesa do século XVIII.

Both *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-67) and *A Sentimental Journey* (1768) exploit the themes of compassion and benevolence, sensation and impression, that characterize sentimental philosophy. Both also balance on the delicate line between parody and pathos. Ostensibly, rules are mocked and feelings celebrated (1994, p. 69).

Os desafios impostos à tradução, como a ironia manifesta no texto, o distanciamento temporal, a complexidade lingüística e as divergências interpretativas, bem como o uso idiossincrático de capitulares e pontuação, contribuíram igualmente para a escolha de *A Sentimental Journey* como objeto deste estudo, não obstante já existirem traduções em língua portuguesa. Os tradutores³ de Sterne lidaram com essas particularidades do texto mediante estratégias diversas. Há traduções que optaram por um texto mais domesticado, adaptando pontuação, reformulando períodos, parágrafos e divisão de capítulos, aproximando o texto do público alvo, assim como há casos em que se priorizou uma tradução mais próxima do original, realçando algumas das singularidades do texto de partida.

Por que optar pela tradução e análise de um texto já traduzido para o português? Ricoeur observa que “Il faut peut-être même dire que c’est dans la retraduction qu’on observe le mieux la pulsion de traduction entretenue par l’insatisfaction à l’égard des traductions existantes” (2004, p. 15). Pym foi mais assertivo: “retranslation strongly challenges that validity (of the previous translation), introducing a marked negativity into the relationship at the same time as it affirms the desire to bring a particular text closer” (1998, p. 83). Acrescento às razões alegadas por Ricoeur e Pym a possibilidade de oferecer ao leitor mais um matiz da viagem sentimental de Sterne, que, somado aos outros já apresentados, dá uma idéia ainda mais próxima do texto fonte, porque complementares entre si.

A tradução, assim como a crítica, renova o texto literário; os leitores idealmente mais atentos de literatura, o tradutor e o crítico, conferem um novo fôlego à obra, ainda que o objeto seja somente tangenciado, constituindo uma

³ Ver Capítulo 1 para a apresentação das traduções e dos tradutores de Sterne.

tentativa de abarcar esse todo jamais abarcável; daí a validade de novas traduções de textos literários.

A atividade tradutória encerra um paradoxo na medida em que busca suplantar o texto de partida na língua de chegada e se pretende legítima, autônoma e atemporal, sem, contudo, dar conta daquela totalidade. De acordo com Benjamin, “a tradução, embora não possa pretender que suas obras perdurem – e nisso diferencia-se da arte – não nega seu direcionamento a um estágio último, definitivo e decisivo de toda estrutura de linguagem” (2001, p. 201). Há casos de traduções que alcançaram estatuto de original, como a Septuaginta, porém Borges nos advertiu da inesgotabilidade do texto quando disse “el concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio” (1996, p. 239). É, pois, pelo caráter inesgotável do objeto literário e pela possibilidade de oferecer uma outra viagem sentimental que esse trabalho se justifica.

“Manuale del sentimento del patetico, del viaggio nell’io, oppure singolarissimo ‘elogio’ della gioia, del gioco, della fuga dell’io nel mondo?” (Bulgheroni, 1998, p. xix). É justamente na complexidade desta pergunta, ou na oscilação ou na ambigüidade entre o patético, o sentimental e o irônico, que *A Sentimental Journey* se impõe como romance tão fascinante quanto desafiador para a tradução. Algumas críticas manifestam a preocupação se Sterne fez, de fato, um relato sentimental da sua viagem, ou se ironiza o sentimental, muito em voga então. No entanto, de acordo com Goring, “it is because ambiguity is so fundamental to Sterne’s method that such questions will continue to be asked” (2001, p. xxiv). É nesta ambigüidade mesma que a tradução aqui proposta tenta investir, buscando, sempre que possível, manter a tensão e não pretender resolver as questões levantadas pela crítica.

Aristóteles defendia a superioridade da literatura se comparada à história porque esta se limita à narração de fatos ocorridos, inexoráveis; enquanto que a outra lida com a possibilidade, com o que pode acontecer, “a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular” (1987, p. 209). A literatura é, pois, um sistema de

símbolos. É precisamente nessa possibilidade ou nesse sistema que a tradução por vezes se perde, quando pretende desfazer de alguma forma o nó do texto, correndo o risco de gerar uma interpretação enviesada. Acredito que, idealmente, a tradução literária deva tentar de alguma maneira manter esse nó, ela toca o texto em um ponto determinado, de acordo com uma determinada leitura, sem, contudo, pretender desvendá-lo.

Na minha tradução, não segui uma teoria específica de tradução por não acreditar na produção de um texto verossímil enquadrado em um esquema preconcebido de usos lingüísticos. Contudo, aproximei-me tanto quanto possível da concepção de tradução que Berman expõe em *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Esta escolha deu-se pela análise pertinente que o autor faz da atividade tradutória, sobretudo no que se refere à possibilidade que a sua concepção apresenta de retomar textos estrangeiros, proporcionando de fato o acesso do leitor ao novo.

Esta tese seguirá a seguinte estrutura: no Capítulo 1, contextualizo o universo literário do século XVIII na Inglaterra, sobretudo a literatura sentimental, abordo a inserção de Sterne naquele contexto e trato de *A Sentimental Journey* tanto em relação à época quanto aos desdobramentos que teve na crítica e nas traduções. Na última seção, faço um levantamento das traduções que o romance teve no Brasil e que serão abordadas nos outros capítulos da tese.

No Capítulo 2, faço um exame dos aspectos estilísticos da narrativa de Sterne e da questão da sua traduzibilidade. Para tal, parto de uma análise do emprego intercambiado que o autor faz dos pronomes *you* e *thou* e faço um exame da ironia e da paródia em *A Sentimental Journey*. A dificuldade de lidar com a ironia é que ela é um recurso que depende do refinamento do público e da sua capacidade de associação, ao passo que a paródia depende de um objeto anterior que o leitor deve ser capaz de identificar. Estas dificuldades vêm-se ressaltadas, neste caso, pelo deslocamento temporal e cultural do texto de partida.

E, por fim, no Capítulo 3, discuto as principais inquietações surgidas no processo tradutório, suas dificuldades e possibilidades, bem como as estratégias utilizadas na tradução. A discussão sobre o processo tradutório inicia-se com um

exame da estruturação não-canônica da narrativa proposta por Sterne e como as diferentes traduções brasileiras lidaram com este aspecto. Em seguida, proponho uma análise do emprego de notas dada a distância temporal e os recorrentes trechos em francês no texto de partida e, por fim, discuto a intertextualidade no romance e como a identificação ou o apagamento destas marcas repercutem na tradução.

CAPÍTULO 1

A SENTIMENTAL JOURNEY EM SEU CONTEXTO

Neste capítulo, pretendo apresentar o contexto social e literário em que Sterne escreveu *A Sentimental Journey*, partindo das razões para o prestígio de que o gênero romance já gozava em meados do século XVIII. A partir desse panorama, que não se pretende exaustivo, busco identificar correntes e tendências literárias de então, em especial, a literatura sentimental e examinar a inserção do autor naquele ambiente literário. Além disso, examinarei a repercussão do texto, sobretudo no que diz respeito à crítica e à tradução.

É importante observar que a Inglaterra de meados do século XVIII já é um estado industrial desenvolvido. Este processo de industrialização, que é resultado da ascensão da burguesia desde o século XVII, causa um impacto na estrutura da sociedade inglesa ao atrair para os centros urbanos uma grande quantidade de habitantes de zonas rurais.

Os centros urbanos, Londres sobretudo, contam então com uma considerável população de trabalhadores alfabetizados.

Literacy was increasingly common, for both men and women, in the middling and lower orders of the population, although substantial numbers of people, especially in rural areas, remained illiterate. Literacy was higher in some regions of Britain than others: highest in Southeast of England, and (especially) London. (Hunter 1996, p. 20)

A maciça imigração para os centros urbanos aliada a um nível crescente de alfabetização entre as classes mais pobres da população urbana gerou uma demanda igualmente crescente de material impresso. Os jornais, por exemplo, “had sprung up everywhere: by 1710, London boasted twelve newspapers; by 1750, some twenty-

four; and by 1790 there were thirteen morning, one evening, two bi-weekly, and seven tri-weekly newspapers.” (Benedict. 2004, p. 10). A exemplo dos jornais, a publicação de revistas segue um ritmo notável, entre elas destacam-se: *The Idler*, *Spectator*, *Gentleman’s Magazine*, *Monthly Review*, *Critical Review* e *Literary Magazine*. Estas revistas exibiam um conteúdo bastante variado, que incluía ensaios, poesia, política e crítica literária.

Editores e livreiros perceberam que a literatura podia ser lucrativa e a indústria editorial desenvolve-se e moderniza-se no século XVII e, sobretudo, no XVIII, levando a uma sistematização do processo de produção e venda de livros.

Dessa maneira, “together, printers, publishers, booksellers, writers, readers, and critics transformed literature in the eighteenth century from a rarified pleasure tasted by an elite and leisured gentry into a ubiquitous consumer product.” (id., p. 4) A literatura então, ao longo de todo o século XVIII, vai paulatinamente deixando de ser privilégio de um número reduzido de ricos e letrados para se transformar em um produto democrático, capaz de agradar do leitor mais sofisticado ao mais simples. É esta convergência de industrialização, crescimento urbano e alfabetização que permite a ascensão do romance.

A popularidade do romance no século XVIII está relacionada a essas mudanças socioculturais. Em um primeiro momento, o romance atraía leitores diferentes daqueles da literatura tradicional. O romance funcionava para os jovens imigrantes recém-chegados ou para aqueles que planejavam ir a Londres como um guia para a vida urbana e um manual de civilidade ou sofisticação.

Novels became, for tens of thousands of young men and women in eighteenth-century England, guides to many practical decisions about life (...). One reason that the social norms of novels had such cultural power in the eighteenth century was that they usually reflected the values of “modern” London life. (Hunter, 1996 p. 23)

Os romances dirigiam-se a estes leitores, tratavam dos seus interesses. O leitor reconhecia personagens e contexto, o romance buscava identificar leitor e enredo, narrando histórias corriqueiras, contemporâneas. A verossimilhança, característica do romance, garantia o seu êxito. O leitor reconhecia-se na ficção, que priorizava o cotidiano, o particular e o individual.

For the novel, the ordinary and the specifically and concretely experiential come in this new world of narrative to define the absolute boundaries or limits of reality and by extension of moral significance. (...) The novel tends to validate the perspective of the newly conceptualized modern individual, whose particularized and personalized view of the world is explored. (Richetti. 1996, pp. 4-5)

Apesar da resistência inicial ao romance por parte de alguns intelectuais, como Pope e Johnson, os escritores viram no gênero um meio de sobrevivência. Muitos autores foram atraídos pela crescente popularidade da ficção realista e tiraram proveito da situação. Mais tarde, de acordo com Hunter, escritores que desejavam se dedicar a outros gêneros, como Fielding e Smollett, que se interessavam por teatro, viam-se impelidos a escrever romances. E então “by 1750 the novel had become culturally significant enough to influence (and in many cases determine) the careers of anyone, male or female, interested in writing.” (Hunter. 1996, p. 28). Este prestígio adquirido pelo romance vai refletir-se no alcance do seu público: “The characteristic feature of novel readership was its social range, not its confinement to a particular class or group.” (id. p. 19)

A partir de então pode-se falar em uma profissionalização do escritor. A Inglaterra de meados do século XVIII já tem um mercado literário sofisticado e estabelecido e é nesse cenário que Sterne escreve *A Sentimental Journey*.

1.1 STERNE EM SEU CONTEXTO

O pastor Laurence Sterne teve sua primeira experiência como escritor por volta dos trinta anos como jornalista político. Esta experiência pareceu-lhe desestimulante e, por conseguinte, não resistiu muito tempo. A partir de então, escreveu um poema, “The Unknown World”, publicado na *Gentleman’s Magazine*, quase que totalmente ignorado, alguns sermões, dois dos quais publicados, que passaram igualmente despercebidos e, em janeiro de 1759, publicou *A Political Romance*, que, por abordar a ganância de alguns membros do clero, teve todos os seus exemplares recém-publicados incinerados por ordem do arcebispo de York⁴. Até então Sterne tivera pouco sucesso em suas incursões literárias. Contudo, em dezembro do mesmo ano, os dois primeiros volumes de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* são publicados em York, em uma edição limitada de cerca de 500 cópias e, em dois meses, Sterne já é uma celebridade. O sucesso tão esperado por Sterne não foi fortuito,

for virtually a year before the first instalment of *Tristram Shandy* went on sale Sterne had been writing and rewriting his work as well as considering, in finely calculated commercial detail, what profit it might bring and how best it might be marketed (Ross. 2001, p. 5)

Sterne, aproveitando a fama, publica dois volumes de sermões, *The Sermons of Mr. Yorick*, em maio de 1760, e outros dois volumes em janeiro de 1766. Os volumes de *Tristram Shandy* aparecem de maneira mais ou menos regular até o último, o IX, em janeiro de 1767. Neste interregno de sete anos, entre o reconhecimento e o lançamento do último volume de *Tristram Shandy*, Sterne viaja duas vezes para o continente, visita a França e a Itália, por períodos mais ou menos longos, a primeira com duração de quase dois anos e a segunda de oito meses. A

⁴ Ver Ross, Ian C. *Laurence Sterne: A Life*. Oxford. Oxford University Press, 2001.

partir destas viagens Sterne coleta material para escrever passagens de *Tristram Shandy* e *A Sentimental Journey*.

Em vinte e sete de fevereiro de 1768, Sterne, já muito doente, publica os dois primeiros volumes de *A Sentimental Journey*. Duas semanas mais tarde, em dezoito de março de 1768, Sterne morre, em Londres, depois de apenas oito anos de fama, ainda que nem sempre em um sentido positivo.

1.2 A *SENTIMENTAL JOURNEY* EM SEU CONTEXTO

Em *A Sentimental Journey*, o patético, o irônico, o erótico e o cômico convivem em uma narrativa cuidadosamente pensada. Entwistle, ao falar de Sterne afirma que ele

Em *Tristram Shandy* e *A Sentimental Journey* é um mestre consumado da narração caprichosa. Obriga o estilo e o curso da narrativa a obedecer a suas ásperas fantasias e a oferecer saídas para seu humor e seu sentimentalismo, aquele rabelaisiano e lascivo ao mesmo tempo, este simultaneamente patético e repugnante⁵. (1955, p. 124)

Refere-se com freqüência a Sterne pela sua originalidade. Virginia Woolf, por exemplo, escreveu

It needed a strong dose of the assurance of middle age and its indifference to censure to run such risks of shocking the lettered by the unconventionality of one's style, and the respectable by the irregularity of one's morals. But the risk was run and the success was prodigious. (1963, p. v)

⁵Tradução da versão em espanhol: en *Tristram Shandy* y *A Sentimental Journey* es un maestro consumado de la narración caprichosa. Obliga al estilo y al curso de la narración a obedecer a sus díscolas fantasias y a ofrecer salidas a su humor y su sentimentalismo, aquél rabelaisiano y salaz al mismo tiempo, y éste patético y a la vez asqueroso.

Mas como se dá esta originalidade? Em que Sterne é original? Faz-se, em geral, quando se trata de Sterne, alusões à ironia, aos episódios que dão forma à narrativa, ao patético, ou sentimental, e à mediação autoral. Mas até que ponto estes elementos eram, de fato, originais?

É preciso, antes de tentar responder a estas perguntas, entender que este caráter inovador não surgiu do nada; ele deve ser compreendido no contexto literário em que Sterne estava inserido.

Defoe construiu *Moll Flanders* (1722) e depois *Roxana* (1724) a partir de episódios. Richardson, pouco mais tarde, em *Clarissa* (1747), tratou do sentimental. É importante ressaltar neste ponto que havia na Europa uma forma narrativa, o *romance*⁶, ou narrativa romanesca, que se desenvolveu no século XII e que “depicted chivalry and the rules of ‘courtly’ life rather than the sublime elements which were so much a part of the epic tradition” (Cobley, 2001. p. 74). Assim, pode-se dizer que a literatura sentimental já existia; contudo, era vista como algo menor. A originalidade de Richardson está justamente em ter conciliado o sentimental do *romance* com uma narrativa mais sofisticada.

Fielding, por outro lado, esforçou-se por se distanciar do *romance*. O autor, lançando mão da ironia, prioriza um tipo de realismo, que acaba por inaugurar uma forma de narrativa em que “authorial mediation is noticeably intrusive” (Fowler, 1987. p. 194). Smollett, contemporâneo de Sterne, que fez alusão ao seu mau humor em *A Sentimental Journey*⁷, retoma a ironia de Fielding e o esquema de construção em episódios de Defoe nas suas narrativas de viagem.

Sterne recupera alguns procedimentos e a temática destes seus antecessores, sem, contudo, deixar de ser original. Esta originalidade está, sobretudo, na extrapolação da mediação autoral de Fielding e no tom ambíguo da sua narrativa, que oscila entre o sentimentalismo e a paródia do sentimentalismo.

6 Entendido aqui comparado a *novel*.

7 Sterne refere-se a Smollett como Smelfungus. Ver página 172.

Sterne ressuscita Yorick, personagem de *Tristram Shandy*, morto no capítulo XII do volume I, lançado em 1759, com cujo nome ele assina *The Sermons of Mr. Yorick*, em 1760, volumes I e II, e em 1766, volumes III e IV. Em 1768, publica os dois primeiros volumes de *A Sentimental Journey* sob o mesmo pseudônimo. Yorick, em *Tristram Shandy*, é pastor e descende diretamente do bufão shakespeariano de Hamlet⁸. Esta combinação de religião e comicidade, na figura do “laughing cleric” (Goring, 2001, p. xvi), parecia agradar a Sterne que gostava de ser confundido com Yorick⁹.

Sterne já assinara os seus sermões com o mesmo nome, o que era de conhecimento público, e isto frustrava previamente qualquer expectativa de uma autobiografia propriamente dita. O fato de Sterne escrever uma ficção com traços biográficos, porque fundamentada na sua experiência de viagem, e, além disso, lançar mão de um autor fictício inaugura aquela sua extrapolação da mediação autoral e parece derivar de uma necessidade extremada de aproximação com o real.

Esta aproximação com o real manifesta-se na visão de mundo e nas experiências relatadas pelo autor-narrador, Yorick. Ainda que a primeira reação ao texto seja de frustração pela constante interrupção da narrativa, uma leitura mais atenta revela um uso regular e consciente de um procedimento realista de criação, em que o fluxo de pensamento de Yorick dita a ordem segundo a qual ele apresenta o romance. Este ordenamento se dá a partir de uma dinâmica subjetiva, introspectiva, que redimensiona o papel autoral.

Para atingir o propósito de representação realista da experiência individual, Sterne lançou mão de um método que priorizava a digressão¹⁰ e que, por conseguinte, ignorava qualquer imposição cronológica. Este método empresta um ritmo próprio à narrativa, forçando-a a um sem-número de interrupções e a um aparente contínuo reordenamento, o que explica, em parte, a expressiva quantidade de capítulos com o mesmo título, por vezes, intercalados com outros de títulos diferentes.

⁸ Ver *Tristram Shandy*, volume I, página 23.

⁹ Ver introdução de Paul Goring de *A Sentimental Journey*.

¹⁰ Em *A Tale of a Tub*, de 1704, Jonathan Swift levava a digressão ao extremo, ao nível estrutural do romance.

A digressão remete a uma discrepância entre o tempo interior, ou subjetivo, e o exterior ou objetivo, que, assim, é distendido. Dubois, ao definir a digressão afirma que “Est-elle le fait de l’auteur et n’interrompt-elle la continuité du récit que pour tourner vers le lecteur l’instance énonciative” (p. 179). Ainda de acordo com o autor, a afirmação repentina da relação narrador-leitor em detrimento da narrador-narrativa indica um desvio do tempo.

Um dos aspectos mais intrigantes destas digressões é uma suposta negociação com o leitor, como no seguinte exemplo: “As I have told this to please the reader, I beg he will allow me to relate another out of its order, to please myself – the two stories reflect light upon each other, – and ’tis a pity they should be parted.” (p. 258) Em outro trecho, o narrador pede desculpas por citar um episódio que não tem relação com o enredo: “But this is nothing to my travels – So I twice – twice beg pardon for it.” (p. 272) Observa-se a partir destes dois fragmentos o alcance das digressões em *A Sentimental Journey* e a intervenção do autor-narrador: eles refletem a citada extrapolação da mediação autoral, que nos parece familiar dada a presença de traços de Sterne na escrita de Machado¹¹, e que, com freqüência, lembra o leitor do caráter ficcional do que está lendo.

O narrador subverte a ordem cronológica e, com alguma freqüência, a ordem dos acontecimentos não coincide com a ordem estabelecida pelo narrador ao contá-los. É interessante observar como o narrador classifica eventos, a importância de cada um deles e o momento apropriado de apresentá-los ao leitor, como no excerto destacado: “I know the reason. It is time the reader should know it, for in the order of things in which it happened, it was omitted; not that it was out of my head; but that had I told it then, it might have been forgot now – and now is the time I want it.” (p. 236) Assim, o tempo narrativo interrompe o tempo da ação e o leitor se vê preso aos caprichos do narrador, como, por exemplo, quando o narrador interrompe a ação e se dirige a Eugenius¹², seu amigo: “And here, I know, Eugenius,

¹¹ A relação entre Sterne e Machado foi vista, por exemplo, por Antônio Cândido em *À roda do quarto e da vida* e por Sergio Paulo Rouanet em *Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis*.

¹² Personagem de *Tristram Shandy* e amigo de Yorick.

thou wilt smile at the remembrance of a short dialogue which pass'd betwixt us the moment I was going to set out – I must tell it here” (p. 240).

A subjetividade extremada do narrador reflete-se igualmente no paradoxo entre a expectativa gerada pelo título, um suposto relato de viagem, e o enredo, que prioriza a vida mesma, com todos os encontros e desencontros, paixões, pulsões, tristezas, arrependimentos e pequenas alegrias. Inversamente ao que se espera de um relato de viagem, o narrador afirma que

I have not seen the Palais royal – nor the Luxembourg – nor the Façade of the Louvre – nor have attempted to swell the catalogues we have of pictures, statues, and churches – I conceive every fair being as a temple, and would rather enter in, and see the original drawings and loose sketches hung up in it, than the transfiguration of Raphael itself. (p. 264)

Quando, à página 13, o narrador se classifica como “sentimental traveller”, o leitor já tem uma expectativa da subjetividade que permeará a narrativa, o que se confirma com a notável ausência de alusões a lugares meramente turísticos. E quando o narrador ensaia uma descrição, ao partir de Paris e atravessar uma bela região, ele, mais uma vez, interrompe o curso e volta ao que lhe interessa:

I never felt what the distress of plenty was in any one shape till now – to travel it through the Bourbonnois, the sweetest part of France – in the hey-day of the vintage (...) Just heaven! – it would fill up twenty volumes – and alas! I have but a few small pages left of this to crowd it into – and half of these must be taken up with the poor Maria my friend, Mr. Shandy, met with near Moulines. (p. 310)

A suspensão e o descompasso em *A Sentimental Journey* fazem parte de um esquema maior que reflete em Sterne a lucidez e a consciência no uso da língua. E se, em um primeiro momento, tem-se a impressão de desalinho, é importante observar que a irregularidade em Sterne é calculada e que tem como fim um efeito estético.

1.3 A LITERATURA SENTIMENTAL

A literatura sentimental surge na Inglaterra em meados do século XVIII e está diretamente relacionada à emergência do romance como gênero. Apesar de haver registro do uso da palavra *sentiment* em língua inglesa desde meados do século XIV¹³, a palavra *sentimental* tem seu primeiro registro em 1749¹⁴, na muito aludida carta de Lady Bradshaigh a Samuel Richardson em que ela pergunta qual o significado do adjetivo tão usado então, que se aplicava a quase tudo e que resistia à definição¹⁵. As derivadas *sentimentality*, *sentimentalist* e *sentimentalise* surgem, ainda de acordo o Webster's, entre 1760 e 1800, o que sinaliza a centralidade do conceito no contexto em que Sterne escreveu *A Sentimental Journey*.

Um dos conceitos associados ao sentimentalismo é o da sensibilidade [sensibility], que originalmente se referia à sensibilidade física ou ao tato e que passa, a partir do começo do século XVIII, a indicar a sensibilidade das emoções e dos sentimentos¹⁶. Na ficção, esta sensibilidade, que encerrava tanto refinamento e distinção quanto fragilidade, tanto agudeza quanto aflição, caracterizava-se pelo caráter pedagógico, visando produzir no leitor sentimentos de benevolência e compaixão. De acordo com Mullan, “Sentimental texts appealed to the benevolent instincts of a virtuous reader, who might be expected to suffer with those of whom he or she read.” (1996, p. 238) Este efeito da literatura da sensibilidade produzido no leitor dependia do seu grau de agudeza de espírito. Dessa maneira, percebe-se que a estética da sensibilidade está associada à capacidade perceptiva e que exclui o olhar trivial, chão.

¹³ Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language.

¹⁴ Oxford English Dictionary.

¹⁵ “What, in your opinion, is the meaning of the word sentimental, so much in vogue amongst the polite (...) Everything clever and agreeable is comprehended in that word. (...) I am frequently astonished to hear that such a one is a sentimental man; we were a sentimental party; I have been taking a sentimental walk.” Ver *The Correspondence of Samuel Richardson*, ed. Anna Laetitia Barbauld, 6 vols. Nova York: AMS Press, 1966, vol. IV, p. 282.

¹⁶ Ver capítulo “Sentimental Novels” de Mullan in *The Eighteenth Century Novel* ed. Richetti, J. Cambridge: Cambridge University Press, 1996; *Eighteenth-century Sensibility and the Novel* de Van Sant. Cambridge: Cambridge University Press, 1993 e capítulo “Sensibility” de Manning in *English Literature 1740-1830* eds. Keymer, T e Mee, J. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Na literatura sentimental, a emoção é central. O discurso aqui não é capaz de abarcar os sentimentos e a emoção transcende a língua de tal forma que o sentimentalismo atinge sua plenitude quando não verbalizado, o que provoca, testa e obriga uma participação constante do leitor. No texto, esta irredutibilidade da emoção em palavras traduz-se em uma codificação paralela, como, por exemplo, recursos gráficos e léxico sugerindo suspiros, hesitações, lágrimas ou silêncios. Os silêncios são significativos na ficção sentimental porque suspendem a narrativa, instigando e, às vezes, desorientando o leitor.

Os recursos gráficos, como travessões, asteriscos ou páginas em branco, eram prática corrente entre os autores do período e convidavam o leitor à decifração. Tanto em *Tristram Shandy* quanto em *A Sentimental Journey*, Sterne fez uso abundante deste expediente. Por exemplo, os capítulos 18 e 19 do volume IX de *Tristram Shandy* são representados por duas páginas em branco e o capítulo 20 começa com sete linhas de asteriscos.

Há, no sentimentalismo, uma inclinação para o excesso – as emoções são ressaltadas e as sensações inspiradas e exarcebadas muitas vezes por cenas dramáticas de sofrimento, visando despertar compaixão no leitor. As ocorrências de sofrimento na ficção sentimental relacionam-se, em geral, à indigência ou à fragilidade psicológica dos personagens. Dessa maneira, para que o efeito patético fosse alcançado, o episódio passaria amiúde pela exploração da diferença social, econômica ou do distúrbio emocional, o que provocou reações quanto à natureza condescendente da estratégia. Esta filantropia, que idealmente objetivava despertar a benevolência no leitor, teve sua motivação questionada por funcionar mais como uma autopromoção que como caridade em si, uma vez que atos isolados de desprendimento material explorados nas narrativas sentimentais não sanam, tampouco mitigam, a miséria da qual o autor se beneficiou.

A emoção, objeto e fundamento da literatura sentimental, dita o ritmo do texto. A ficção sentimental é fragmentada e a narrativa segue uma ordem que é subvertida em favor da autenticidade e espontaneidade da emoção. A narrativa, assim, segue uma dinâmica subjetiva, o que se traduz em uma seqüência de cenas ou

quadros aparentemente desconexos. A estratégia de fragmentação da narrativa é explorada para isolar e ressaltar sensações diferentes ou com motivações variadas em um determinado momento, como se cada quadro representasse uma percepção distinta.

Na seção seguinte, examino a forma como Sterne se insere neste contexto de literatura sentimental e de que maneira o autor explora em *A Sentimental Journey* cada um dos elementos citados.

1.3.1 STERNE E A LITERATURA SENTIMENTAL

Quando Sterne escreveu *A Sentimental Journey*, a literatura sentimental já gozava de prestígio. Por exemplo, *Clarissa* de Samuel Richardson tinha sido publicado em 1740. Este romance talvez seja um dos mais representativos do sentimentalismo por compreender suas principais características e por ser um dos livros mais citados em trabalhos e pesquisas sobre o período.

Segundo Mullan, “Sterne was acutely conscious of public taste and sensitivity” (1996, p. 239). O nível de comprometimento do autor com a estética vigente pode ser resumida em uma frase da correspondência de Sterne: “I write not to be fed, but to be famous.” (1935, p. 90) Sterne estava atento para o que o público queria e desejava ser reconhecido como escritor, o que acabou se concretizando: “Sterne was one of the most celebrated figures of his day, famous not merely among a literary elite but as a celebrity known even to those who never read a word he wrote” (Ross. 2001, p. 5).

Uma leitura atenta do romance revela que o autor se serviu das características da literatura sentimental à sua maneira. Como as opiniões sobre *Tristram Shandy* eram conflitantes e giravam em torno da ambigüidade, havia uma expectativa de que Sterne explorasse, mais uma vez, o mesmo recurso.

Uma das questões centrais do sentimentalismo é a relação que se estabeleceu entre a capacidade de sensibilidade e de resposta diante da emoção e a aptidão perceptiva. Na narrativa, a agudeza de percepção é explorada em personagens e cenas, como no trecho destacado:

– What a large volume of adventures may be grasped within this little span of life, by him who interests his heart in every thing, and who, having eyes to see what time and chance are perpetually holding out to him as he journeyeth on his way, misses nothing he can fairly lay his hands on.– (p. 172)

A melancolia e a compaixão, marcas da produção do período, são exploradas ao longo de toda a narrativa, mesmo quando não se sabe muito sobre o objeto, como no fragmento que se segue, em que o narrador descreve o rosto de uma mulher, a Madame de L***, visto pela primeira vez:

I fancied it wore the characters of a widow'd look, and in that state of its declension, which had passed the two first paroxysms of sorrow, and was quietly beginning to reconcile itself to its loss – but a thousand other distresses might have traced the same lines; I wish'd to know what they had been (p. 154)

Em *A Sentimental Journey*, o cenário, apesar da alusão a um relato de viagem no título, é o mundo interior do narrador, Yorick. Isto já pode ser pressentido quando Yorick, ao escrever seu prefácio, no sétimo capítulo, adverte: “[M]y travels and observations will be altogether of a different cast from any of my fore-runners (...)” (p. 144).

Nesta viagem sentimental que Yorick faz em si mesmo, ele trava uma relação epistemológica com as coisas, na medida em que investiga ou experimenta o mundo exterior, interiorizando experiências e lhes dando um novo significado. É por meio desta estratégia de reordenação de acontecimentos de acordo com um valor subjetivo e agudeza perceptiva que o narrador define o que, de fato, interessa. Esta

subordinação das coisas à apreciação perceptiva do narrador indica que “the external event is important not in itself, but as it figures in the internal landscape” (Van Sant. 1993, p. 99). Ao explorar esta consciência que o narrador tem de si mesmo e da sua capacidade perceptiva, Sterne o afasta do mundo e revela a personalidade autocentrada de Yorick, que impõe ao leitor suas sensações e a sua perspicácia.

Dessa maneira, acontecimentos, independentemente da atenção que geralmente lhes é atribuída em um relato de viagem, têm seus valores redimensionados. O trajeto do narrador até a França, por exemplo, passaria despercebido não fosse o incidente com o monge (pp. 132-162). Calais não merece um comentário, é citada apenas como cenário do encontro entre Yorick e Madame de L*** (pp. 140-170). Ocorrências comuns podem tomar proporções de grandes acontecimentos e ocupar vários capítulos, não importando o tempo cronológico da ação em si. A noção de tempo é redefinida e apenas o que chama a atenção do narrador é digno de nota.

Há, por exemplo, dezessete capítulos que se passam em Calais, na chegada de Yorick e, no entanto, o próprio narrador se surpreende: “Lord! said I, hearing the town clock strike four, and recollecting that I had been little more than a single hour in Calais –” (p. 172).

No trecho seguinte, Yorick, referindo-se à experiência relatada naquele pouco tempo que esteve em Calais, anuncia a natureza do seu relato:

– If this won't turn out something – another will – no matter –
'tis an assay upon human nature – I get my labour for my pains
– 'tis enough – the pleasure of the experiment has kept my
senses, and the best part of my blood awake, and laid the gross
to sleep. (p. 172)

A fragmentação da narrativa, recurso corrente então, é também empregada por Sterne. A recusa da linearidade é entendida como qualidade imprescindível na expressão dos sentimentos, e, em favor da autenticidade da representação da

emoção, o autor lança mão de uma narrativa organizada em fragmentos, ou episódios, que, em última análise, podem ser lidos isoladamente. O ritmo da narrativa de *A Sentimental Journey* é o ritmo da vida mesma, natural, que, ainda que se queira planejar, resiste à previsibilidade: a narrativa se impõe ao leitor como a vida a Yorick.

A estratégia da fragmentação visa isolar e portanto ressaltar momentos, que, na reorganização do narrador-personagem, mostraram-se relevantes e “whose significance an unsentimental narrative would never consider” (Mullan. 1996, p. 241). Esta estratégia não apenas é apropriada por Sterne, como também é extrapolada por ele, uma vez que o próprio romance é um fragmento, que se inicia com um diálogo em andamento e se encerra com uma frase ambígua interrompida. Esta é uma das instâncias de suspensão da narrativa de Sterne, que, a exemplo de um fragmento, frustra o leitor e priva a narrativa de uma organização previsível, canônica.

O leitor de Sterne é, com frequência, estimulado a participar da produção da narrativa¹⁷, não apenas, como em outros romances sentimentais, decifrando silêncios e recursos gráficos, mas, em certos trechos, como convidado explícito do narrador para completar o texto. Como no trecho destacado:

There was but one point forgot in this treaty, and that was the manner in which the lady and myself should be obliged to undress and get to bed – there was but one way of doing it, and that I leave to the reader to devise; protesting as I do it, that if it is not the most delicate in nature, 'tis the fault of his own imagination – against which this is not my first complaint. (p. 328)

Quando testa o leitor, pondo à prova suas virtudes e censurando uma possível impropriedade, Sterne chama a atenção para o efeito pedagógico e moralista da literatura sentimental. O mesmo expediente é aplicado a Yorick, que, ao

¹⁷ Ver “Sterne’s Novels: Gathering up the Fragments” de Elizabeth W. Harries in *Critical Essays on Laurence Sterne* New, M (ed). Nova York: G. K. Hall & Co, 1998. (pp. 257-269).

longo da sua viagem interna, tem sua nobreza de sentimentos testada e vai, aos poucos, revelando suas fraquezas, paixões e virtudes. Esta humanização do herói sentimental pode ser exemplificada no excerto que se segue em que Yorick, ao tentar resistir à fille de chambre, no quarto de hotel, justifica sua moral elástica:

I felt something at first within me which was not in strict unison with the lesson of virtue I had given her the night before (...) my hand trembled – the devil was in me.

I know as well as any one, he is an adversary, whom if we resist, he will fly from us – but I seldom resist him at all; from a terror, that though I may conquer, I may still get a hurt in the combat – so I give up the triumph, for security; and instead of thinking to make him fly, I generally fly myself. (pp. 276)

A forma como Sterne lida com o amor em *A Sentimental Journey* é, de certa forma, reforçada mais tarde, em 1819, na metafísica do amor de Schopenhauer, que, ao falar do amor físico, afirma: “It then sets aside all considerations, and overcomes all obstacles with incredible force and persistence, so that for its satisfaction life is risked without hesitation; indeed, when that satisfaction is denied, life is given as the price” (1966, p. 532). E mais adiante arremata: “It is the ultimate goal of almost all human effort” (id., p. 533). Tem-se aí o pano de fundo da viagem sentimental do narrador-personagem: a busca de Yorick pela auto-satisfação no amor.

(...) having been in love with one princess or another almost all my life, and I hope I shall go on so, till I die, being firmly persuaded, that if ever I do a mean action, it must be in some interval betwixt one passion and another: whilst this interregnum lasts, I always perceive my heart (pp. 182)

Yorick segue pela França apaixonando-se regularmente por tipos variados de mulher – casada, solteira, viúva, jovem – e, em cada ocasião, é igualmente persistente e destemido, como no caso da *grisset*, em que se expõe, tocando-a, na presença do marido¹⁸.

¹⁸ Ver capítulos *The Pulse* e *The Husband*.

Sterne apropria-se da generosidade e da melancolia que a literatura sentimental explora. Há episódios que encerram um pathos notável, como no capítulo “The Captive. Paris.”, volume II, em que o narrador imagina os padecimentos de um prisioneiro:

I beheld his body half wasted away with long expectation and confinement, and felt what kind of sickness of the heart it was which arises from hope deferr'd. (...) He gave a deep sigh – I saw the iron enter into his soul – I burst into tears – I could not sustain the picture of confinement which my fancy had drawn (pp. 246)

O que diferencia Sterne de seus contemporâneos é que ele não se detém na exploração das tendências do sentimentalismo. O autor questiona as reais motivações para os atos de benevolência e caridade tão explorados na produção literária de então, revelando seus impulsos contraditórios. Por exemplo, Yorick, depois do seu primeiro ato de caridade da viagem, distribuindo dinheiro para um grupo de mendigos, declara: “but as this was the first publick act of my charity in France, I took the more notice of it” (p. 184). Sterne, assim, chama a atenção para pretensos atos de desprendimento material, que se configuravam mais como uma autopromoção que como caridade; é como se a caridade servisse para enaltecer o autor, sua sensibilidade e percepção: “sentimentality here operates by a straightforward calculus: the more pathetic the victim, the greater the hero’s generosity, and the more affecting the scene” (Markley. 1998, pp. 284-285).

Um exemplo pertinente desta investigação de Sterne sobre a razão para a caridade está nos capítulos “The Act of Charity” (pp. 300-304) e “The Riddle Explained” (p. 304). O episódio refere-se a um homem bem-apessoado, que pede esmola apenas para mulheres e que atinge seu objetivo em todas as tentativas. A situação fascina e provoca a curiosidade do narrador pela destreza do homem e sucesso do método, que, por fim, é desvendado acidentalmente. O narrador, ao esperar uma carruagem, reconhece o mesmo homem pedindo dinheiro a duas mulheres, sem muito êxito. A recusa das mulheres estende-se até que o pedinte diz:

My fair charitable! said he, addressing himself to the elder –
What is it but your goodness and humanity which makes your
bright eyes so sweet, that they outshine the morning even in this
dark passage? and what was it which made the Marquis de
Santerre and his brother say so much of you both as they just
pass'd by?

The two ladies seemed much affected; and impulsively at the
same time they both put their hands into their pocket, and each
took out a twelve-sous piece. (p. 302-304)

E, mais adiante, o narrador afirma: “I found at once his secret or at least the
basis of it – 'twas flattery.” (p. 304). Sterne examina a motivação da benevolência e
descobre a vaidade, tanto nas ocorrências de autopropaganda como no caso da
bajulação¹⁹. É como se ele estivesse de volta ao púlpito, citando o Eclesiastes:
“Vaidade das vaidades, tudo é vaidade” (Ecl. 1, 2).

Em seguida, Yorick, referindo-se à adulação, avalia:

Delicious essence! how refreshing art thou to nature! how
strongly are all its powers and all its weaknesses on thy side!
how sweetly dost thou mix with the blood, and help it through
the most difficult and tortuous passages to the heart! (p. 304)

Sterne usa um tom solene caracterizado pelo emprego do *thou* e do *thy*²⁰,
comumente associado ao discurso bíblico ou religioso, chamando a atenção para o
que mobiliza o gesto cristão da caridade, que, contrariamente ao que se espera, não é
a fé nem algum tipo de princípio moral, mas a vaidade.

Além da vaidade, um dos motivos mais dignos de nota explorados por Sterne
para ações generosas é o desejo sexual. De acordo com Kraft, Sterne estabelece no
romance uma relação entre o desejo sexual e a benevolência e sugere que “the
charitable impulse and the erotic impulse are not in fact different. The same longing

¹⁹ Para uma discussão sobre este último episódio, ver “The Pentecostal Moment in A Sentimental Journey”,
de Elizabeth Kraft, em *Critical Essays on Laurence Sterne*. 1998, pp. 292-293.

²⁰ Ver capítulo 2 para uma discussão do emprego do pronome *thou* e suas formas correlatas na narrativa de
Sterne.

for comfort, help, and companionship is expressed in both” (1998, p. 304). Yorick, na travessia para Calais, tem sua generosidade testada com o episódio do monge:

No man cares to have his virtues the sport of contingencies – or one man may be generous, as another man is puissant – sed non, quo ad hanc – or be it as it may – for there is no regular reasoning upon the ebbs and flows of our humours; they may depend upon the same causes, for ought I know, which influence the tides themselves – 'twould oft be no discredit to us, to suppose it was so (...) The moment I cast my eyes upon him, I was predetermined not to give him a single sous. (p. 136)

Mas, quando chega a Calais e vê o monge conversando com uma mulher, diz: “I was full as much restrained by the appearance and figure of the lady he was talking to. Suspicion crossed my brain, and said, he was telling her what had passed: something jarred upon it within me – I wished him at his convent.” (p. 154)

A partir de então, o narrador preocupa-se em desfazer a má impressão que a história teria supostamente causado na mulher e, na primeira oportunidade, mostra-se cordial e generoso com o monge, tornando-se amigo dele. Por fim, lembrando-se de quando soube da morte do monge, relata: “I sat by his grave, and (...) I burst into a flood of tears – but I am as weak as a woman; and I beg the world not to smile, but pity me.” (p. 160)

Da mesma forma que a sensibilidade na literatura sentimental só pode ser desfrutada por um leitor com capacidade perceptiva aguçada, Sterne exige um nível equivalente de refinamento para que o leitor capte o erotismo, que ele explora, de maneira regular, ao longo de toda a narrativa de *A Sentimental Journey*. Sterne lança mão do erotismo ora em abordagens mais manifestas, ora mais veladas. A última e inconclusa frase da narrativa, por exemplo, em que a ambigüidade se apresenta em um jogo de palavras, é um exemplo representativo do erotismo mais evidente no romance: “when I stretch’d out my hand, I caught hold of the Fille de Chambre’s/end of volume II” (p. 330). Já o trecho que se segue é de um erotismo

sutil e, ao mesmo tempo, perceptível: “The pulsations of the arteries along my fingers pressing across hers, told her what was passing within me” (p. 158).

Sterne, ao mesmo tempo em que se serve dos valores do sentimentalismo para agradar o público, questiona sensibilidade e percepção, importantes fundamentos da literatura sentimental. A percepção, qualidade imprescindível naquela literatura, é, em algumas passagens, uma via ou uma desculpa para o erotismo – a sensibilidade é tão aguda que capta até as pulsações das artérias do narrador.

Esta constante oscilação entre uso e contestação dos valores sentimentais, que redundava em outra oscilação no romance, a oscilação entre o sentimental e a paródia, é uma das marcas de Sterne. Sua estratégia de confronto baseia-se no exagero do próprio valor em questão. A ironia, como no episódio da bajulação, é ativada pela teatralização do sentimentalismo em si. Sterne estica valores, como a caridade, a moral, as virtudes, até que adquiram a feição de paródia; o autor usa recursos e tendências do período tanto de uma maneira convencional quanto subversiva. Van Sant diz que o humor e o tom paródico presentes em *A Sentimental Journey* não resultam de um antagonismo à sensibilidade ou ao sentimentalismo, mas destes valores mesmos, da exploração deles, e afirma que “Sterne exploits the essential ambiguities of sensibility and thereby achieves the instability of tone that defines his fictional world” (1993, p. 107).

A exploração da ironia por meio do tom ambíguo talvez seja a razão, como explora Mullan, de *A Sentimental Journey*, contrariamente a outros romances da época, não ter se tornado um fóssil inacessível e desinteressante para leitores não versados na literatura do século XVIII²¹.

Ao pôr à prova os princípios morais do leitor e do narrador, em um processo de humanização, e ao questionar as motivações para os atos de caridade, teatralizando-a, Sterne explora possibilidades e se distingue de seus contemporâneos. A originalidade do autor pode ser localizada no tom ambíguo da

²¹ Ver Mullan, J. “Sentimental Novels” In *The Eighteenth-Century Novel*. 1996, p. 245.

narrativa, marca de Sterne tanto em *Tristram Shandy* quanto em *A Sentimental Journey*, que rejeita de partida qualquer tipo de autoridade, seja na figura do autor, seja na figura do crítico. Sterne, dessa maneira, reduz qualquer interpretação a um ato fugidio, e é possivelmente por meio desta exploração do caráter parcial da verdade ou da negação do dogmatismo que se explica o fascínio que seus dois romances provocam desde o lançamento.

Este caráter ambíguo em Sterne tem como origem a abordagem cética que o autor dá aos fundamentos da literatura sentimental. Mullan resume: “Sentimentalism never got more sophisticated than this: absorbing into its drama the likeliest objections of skeptical readers” (1996, p. 240)

Sterne, ao adotar este sentimentalismo cético, que se traduz, em grande medida, em humor, deixa em suspenso juízos de valor ligados ao sentimentalismo humanizando-o, como no fragmento em que Yorick alia a própria disposição para a generosidade à paixão:

[T]he moment I am rekindled, I am all generosity and good will again; and would do any thing in the world either for, or with any one, if they will but satisfy me there is no sin in it. – But in saying this – surely I am commending the passion – not myself.” (p. 182)

A negação da racionalidade é explorada ao longo de toda a narrativa. A pretensão à racionalidade é desabonada em diferentes passagens, entre as quais destaca-se o episódio da contratação de La Fleur, em que Yorick comenta o método que utiliza para a sua escolha:

When La Fleur enter'd the room (...) the genuine look and air of the fellow determin'd the matter at once in his favour; so I hired him first—and then began to inquire what he could do: But I shall find out his talents, quoth I, as I want them—besides, a Frenchman can do every thing.

Now poor La Fleur could do nothing in the world but beat a drum, and play a march or two upon the fife. (p. 178)

E, depois de uma discussão entre Yorick e a sensatez, o narrador-personagem conclui:

It is enough for heaven! said I, interrupting him—and ought to be enough for me—So supper coming in, and having a frisky English spaniel on one side of my chair, and a French valet, with as much hilarity in his countenance as ever nature painted in one, on the other—I was satisfied to my heart’s content with my empire. (p.178)

A vaidade, em especial a intelectual, que passa por uma presunção de entendimento e por uma autoconfiança excessiva, é exposta em *A Sentimental Journey*. O episódio em que Yorick é louvado por intelectuais e nobres em Paris talvez seja um dos mais representativos da censura de Sterne à pretensão de inteligência e perspicácia:

I had been misrepresented to Madame de Q*** as an esprit—Madam de Q*** was an esprit herself; she burnt with impatience to see me, and hear me talk. I had not taken my seat, before I saw she did not care a sous whether I had any wit or no—I was let in, to be convinced she had.—I call heaven to witness I never once open’d the door of my lips.

Madame de Q*** vow’d to every creature she met, “She had never had a more improving conversation with a man in her life.” (p. 306)

O ceticismo²², que não é invenção do século XVIII, sofreu tanto naquele século como no anterior um processo de notável desenvolvimento com John Locke²³ e posteriormente com David Hume que se manifestou de forma irrefutável

²² O ceticismo é creditado a Pírron de Elis, filósofo grego do século III a.C., que, partindo da incerteza de tudo, defendia a suspensão do juízo.

²³ Com o seu *Essay concerning Human Understanding* publicado em 1690.

na literatura de então²⁴. No caso de Sterne, pode-se identificar o impacto de Hume tanto em *Tristram Shandy*²⁵ quanto em *A Sentimental Journey*. A admiração por Hume, Sterne declara no capítulo Montriul de *A Sentimental Journey* em uma questão lingüística, ao esclarecer a diferença entre tant pis e tant mieux:

A prompt French Marquis at our ambassador's table demanded of Mr. H —, if he was H — the poet? No, said H — mildly — Tant pis, replied the Marquis.

It is H — the historian, said another — Tant mieux, said the Marquis. And Mr. H —, who is a man of an excellent heart, return'd thanks for both. (pp. 176)

Contudo, sua presença na narrativa não se limita a esta citação. Pode-se mesmo dizer que, de certa forma, Sterne romanceou idéias de Hume em *A Sentimental Journey*.

Hume, ao examinar a elaboração de juízos e a percepção que se tem dos objetos, defende que a natureza age de maneira independente do pensamento e do raciocínio, intervindo nos julgamentos mais elaborados. Sterne retoma a idéia e enaltece a natureza e sua força em detrimento de um suposto julgamento racional e objetivo ao longo de toda a narrativa de *A Sentimental Journey*. No excerto destacado do episódio do estorninho, tem-se um dos exemplos mais representativos da oposição entre razão ou abstração e natureza ou o mundo factual:

I vow, I never had my affections more tenderly awakened; nor do I remember an incident in my life, where the dissipated spirits, to which my reason had been a bubble, were so suddenly call'd home. Mechanical as the notes were, yet so true in tune to nature were they chanted, that in one moment they overthrew all my systematic reasonings upon the Bastile; and I heavily walk'd up stairs, unsaying every word I had said in going down them. (p. 244)

²⁴ Ver Parker, Fred. *Scepticism and Literature: an Essay on Pope, Hume, Sterne and Johnson*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

²⁵ Ver capítulo “Tristram Shandy: Singularity and the Single Life” em *Scepticism and Literature: an Essay on Pope, Hume, Sterne and Johnson*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Aqui a realidade se impõe à sistematização do raciocínio, traduzindo uma das marcas do ceticismo – o empirismo como fonte do verdadeiro conhecimento.

Este episódio do estorninho na gaiola é representativo como amostra de realidade que invade e se impõe à mera reflexão ou da passagem da abstração intelectual à vida mesma. Hume, no trecho que se segue, aborda a questão ao tratar do impasse que se estabelece quanto à real influência do raciocínio quando o ceticismo invade a própria teorização:

If we embrace this principle, and condemn all refin'd reasoning, we run into the most manifest absurdities. If we reject it in favour of these reasonings, we subvert entirely the human understanding. (...)

The intense view of these manifold contradictions and imperfections in human reason has so wrought upon me, and heated my brain, that I am ready to reject all belief and reasoning, and can look upon no opinion even as more probable or likely than another. (1990. pp. 268-269)

E Hume liberta-se deste impasse intelectual da maneira mais prosaica que se possa imaginar:

Most fortunately it happens, that since reason is incapable of dispelling these clouds, nature herself suffices to that purpose, and cures me of this philosophical melancholy and delirium (...). I dine, I play a game of back-gammon, I converse, and am merry with my friends; and when after three or four hour's amusement, I wou'd return to these speculations, they appear so cold, and strain'd, and ridiculous, that I cannot find in my heart to enter into them any farther. (id., p. 269)

A partir do estranhamento causado pela disparidade entre a formulação cerebral, a aflição gerada pelo seu caráter aparentemente irremediável e a trivialidade da solução, Hume estende o ceticismo até que o próprio ceticismo questione a si

mesmo. Sterne, como já observado, usa o mesmo expediente, ou seja, duvida dos fundamentos que ele mesmo utiliza.

Nas próximas seções, examino a repercussão de *A Sentimental Journey*, procurando traçar um histórico da recepção do romance. Este caminho percorrido pelo romance será abordado mediante um exame da história da sua crítica e da sua tradução, sobretudo para a língua portuguesa.

1.4 A *SENTIMENTAL JOURNEY* E A CRÍTICA CONTEMPORÂNEA

A democratização da leitura, já na metade do século XVIII, e o papel que a sua prática desempenhava nos campos social e moral, “Reading had become a route for the development of the individual into a fully formed member of society” (Benedict. 2004, p. 3), levou à profissionalização de escritores, o que estabeleceu um mercado de produção e venda de livros. Este processo de profissionalização da prática literária acaba por originar uma outra atividade: a crítica literária. Benedict discute o surgimento da atividade ao falar do desenvolvimento do romance como gênero: “such genres were produced by a growing class of writers who considered themselves professionals, and vetted by another new type of professional, the literary critic” (id., p. 3).

Esta crítica manifestava-se em periódicos, entre os quais destacam-se a *Gentleman’s Magazine*, fundada em 1731 e de conteúdo eclético, a sua concorrente *Monthly Review* de 1749, que lidava exclusivamente com crítica literária e a *Critical Review*, fundada por Tobias Smollett em 1756.

Assim, em 27 de fevereiro de 1768, data da publicação de *A Sentimental Journey*, já havia uma crítica literária estabelecida e reconhecida. Contudo, como Sterne morreu duas semanas depois do lançamento, é possível que não tenha tido acesso às primeiras resenhas e críticas do romance. Sterne acreditava que *A*

Sentimental Journey mudaria as opiniões desfavoráveis a ele devido à publicação de *Tristram Shandy*. Em carta a William Stanhope, ele anuncia: “my Sentimental Journey will, I dare say, convince you that my feelings are from the heart, and that that heart is not of the worst of molds²⁶”.

Em um primeiro momento, talvez pela proximidade entre o lançamento do romance e a morte de Sterne, as críticas ao romance nos periódicos foram bastante benignas.

Justly esteemed the best of the late Mr. Sterne’s ingenious performances. To that original vein of humour which was so natural to him, and which constitutes the chief merit of his works, he has here added the moral and the pathetic; so that even while he is entertaining (as he always is) we are agreeably instructed.²⁷

A *Critical Review* foi a exceção e fez críticas duras ao romance e a Sterne: “Who does not see that this character of La Fleur is pieced out with shreds which Mr. Yorick has barbarously cut out and unskillfully put together from other novels?”²⁸

Contudo, deve-se levar em consideração que a revista foi fundada por Smollett, a quem Sterne se refere como Smelfungus no próprio romance²⁹.

Desde estas primeiras críticas a *A Sentimental Journey*, a natureza ambígua da narrativa ficava evidente. A *Monthly Review*, por exemplo, ressaltou o patético ao passo que a *Political Register* chamou a atenção para o humor. Esta dubiedade intrínseca provocou uma discussão que perdura até hoje. Talvez essa resistência do texto a uma definição seja um dos motivos para o interesse que o romance desperta desde a sua publicação. Esta ausência de unanimidade e essa impossibilidade de consenso indicam a riqueza da narrativa de Sterne.

²⁶ Carta a William Stanhope em 27 de setembro de 1767.

²⁷ Anônimo. *Political Register* de maio de 1768.

²⁸ Anônimo. *Critical Review* de março de 1768.

²⁹ Ver página 172 do original em anexo.

Já no ano seguinte à sua morte, dados biográficos de Sterne passam a invadir a crítica e, com alguma frequência, as críticas são mais direcionadas à vida do autor que ao objeto literário em si. De acordo com Howes, “much of the biographical material which was available consisted of inaccuracies, or at best anecdotes and legends of doubtful authenticity, supplemented by moralizing” (1971, p. 53). A *Gentleman’s Magazine*, por exemplo, alegou que a esposa de Sterne se mudou para a França para fugir das provocações diárias de um marido indelicado que não era uma boa companhia para uma senhora sensível. Dois anos depois de sua morte era ainda constante a presença de Sterne nos periódicos³⁰.

A popularidade de Sterne na época pode ser comprovada por três fatos objetivos: publicações póstumas, reimpressão de publicações anteriores e publicação de suas obras completas. Ross afirma que o aparecimento das publicações póstumas foi decorrente tanto da demanda do público quanto da necessidade financeira da família de Sterne depois da sua morte³¹ e que se deveu, em grande medida, aos esforços de Lydia Sterne, filha do autor. Lydia conseguiu reunir cento e quarenta e quatro cartas, umas verdadeiras e outras reconhecidamente forjadas, e publicou em 1775 *Letters of the Late Rev. Mr. Sterne*. Em 1769, consegue reunir dezoito sermões e publica em três volumes *Sermons by the Late Rev. Mr. Sterne*.

Howes fala da demanda que havia por reimpressões de toda a produção de Sterne. *Tristram Shandy*, por exemplo, teve alguns de seus volumes reimpressos entre 1768 e 1769 e edições que compreendiam os nove volumes apareceram em 1768, 1769, 1770, 1775, 1777 e 1779. Um dos indicadores da popularidade de Sterne é o lançamento da primeira compilação das suas obras já em 1773, seguida por edições regulares, culminando na edição crítica de 1780, *Works of Laurence Sterne*, lançada em Londres em dez volumes e que, de acordo com Howes, “was to remain the standard one for nearly 125 years” (1971, p. 61). Esta edição foi reimpressa onze vezes até o fim daquele século.

³⁰ Este número da *Gentleman’s Magazine* é de julho de 1769.

³¹ Ver pp. 420-428 de *Laurence Sterne: A Life*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

O impacto de *A Sentimental Journey* até o fim do século XVIII pode ser percebido de diferentes formas. Pode revelar-se, por exemplo, ao examinarmos o histórico das edições do romance. *A Sentimental Journey* teve uma primeira tiragem de 2635 exemplares e foi seguida, um mês mais tarde, pela segunda e, no fim do mesmo ano por uma terceira. Duas edições surgiram em Dublin uma em 1768 e outra em 1769. Em 1770 o romance foi reimpresso acompanhado da continuação de Hall-Stevenson³² e várias reimpressões³³ se seguiram, totalizando treze até 1799³⁴. Além das reimpressões do romance, o impacto de Sterne pode ser percebido pelo número de línguas para as quais o romance foi traduzido desde a sua publicação até o fim do século XVIII: alemão, francês, dinamarquês, holandês, sueco, italiano e russo.

Outro indício é o efeito que o romance teve na produção literária da época. Ross destaca *The Man of Feeling*, de Henry Mackenzie, como “the most celebrated of the many hundreds of sentimental novels to appear in the wake of Sterne’s success.” (2001, p. 418). Mackenzie, no entanto, apropriou-se apenas do sentimentalismo de Sterne, rejeitando seu humor: “Sterne often wants the dignity of wit. I do not speak of his licentiousness, but he often is on the very verge of buffoonery, which is the bathos of wit.” (1927, p. 182).

O reconhecimento de Sterne como um autor sentimental acaba por gerar em 1782 o *The Beauties of Sterne; Including all his Pathetic Tales, & Most Distinguished Observations on Life*, em cujo prefácio o editor diz que o livro foi feito pensando nos “chaste lovers of literature and their offsprings”. Esta obra, que chegou a treze reimpressões até o fim do século XVIII, tinha como objetivo trazer aos leitores excertos sentimentais e patéticos de *Tristram Shandy*, *A Sentimental Journey* e *Sermons*, que, descolados do seu contexto, eram reorganizados para “the most exquisite emotional effect” (Ross. 2001, p. 418). Este artifício garantiu que Sterne fosse lido

³² Hall-Stevenson publicou *Yorick’s Sentimental Journey Continued*, alegando que estava levando adiante o projeto de Sterne confidenciado pelo autor em conversas pessoais. A continuação de Hall-Stevenson, todavia, foi censurada pela crítica de forma irrestrita.

³³ Ver Ross, I. *Laurence Sterne: A Life*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Howes, A. *Yorick and the Critics: Sterne’s Reputation in England, 1760-1868*. Hamden: Archon Books, 1971.

³⁴ Ross e Howes discordam em relação ao número de reimpressões do romance neste período. De acordo com Ross, houve 13 edições e de acordo com Howes 15 edições.

apenas como sentimental e dificultou a percepção da ironia e as leituras indesejadas, tendência que foi mantida até o fim daquele século.

As opiniões a respeito de Sterne e sua obra seguiram conflitantes ao longo do século XVIII. Noorthouck, por exemplo, escreveu: “Sterne was credited with profundity, till the public were profoundly tired with the investigation of his hidden meanings.”³⁵ Na direção oposta, Knox afirma ver em Sterne: “power of shaking the nerves and affecting the mind in the most lively manner in a few words, and with the most perfect simplicity of language.”³⁶

Houve muitas imitações e propostas de continuação para *A Sentimental Journey* e, não obstante a divergência da crítica quando o assunto era Sterne, as resenhas foram bastante severas com estas tentativas. Howes resume:

Even the best of Sterne’s imitators were open to the charges of lacking freshness and originality, while the worst were accused of being servile copyists or of merely imitating Sterne’s ‘frivolity’ or his ‘indecent and extravagance’. (1971, p. 69)

De uma maneira geral, *A Sentimental Journey* teve uma recepção muito mais favorável que *Tristram Shandy* no século XVIII. Esta situação mudaria em meados do século XX: “After its immense success in the eighteenth and nineteenth centuries, *A Sentimental Journey* has lost ground to *Tristram Shandy*, seen as an exciting and experimental text.” (Bandry. 2004, p. 67).

1.5 A *SENTIMENTAL JOURNEY* E A TRADUÇÃO

Nesta seção, busco recompor a trajetória das traduções de *A Sentimental Journey*, sobretudo para o português. A identificação da primeira tradução, bem

³⁵ Monthly Review de agosto de 1790, p. 412.

³⁶ Winter Evenings, 1790, p. 159. “On modern Criticism”, *Essays Moral and Literary*.

como do número de traduções e do intervalo entre elas para uma determinada língua pode indicar a inserção e o prestígio de Sterne e do seu romance naquela determinada cultura. Este breve histórico não pretende esgotar línguas nem traduções, trata-se apenas de uma tentativa de sondar a repercussão do romance tendo a tradução como instrumento de exame.

As primeiras traduções de *Tristram Shandy*, *Sermons* e *A Sentimental Journey* foram para o alemão em respectivamente 1763-7, 1766-7 e 1768³⁷. Esta disposição para a tradução está aliada, de acordo com Large, à inserção da literatura inglesa na Alemanha e ao distanciamento do modelo literário francês neoclássico. A tradução de *Tristram Shandy*, finalizada em 1767 por Johann F. Zückert, foi bastante criticada, pois os leitores de Sterne já conheciam bastante o original. O prestígio de Sterne estabeleceu-se, de fato, nos países de língua alemã com a tradução de *A Sentimental Journey* no mesmo ano da sua publicação, em 1768, por Johann Joachim C. Bode. O texto traduzido por Bode foi tão elogiado que permaneceu como a tradução canônica do romance para o alemão até o início do século XIX. Há, até hoje, doze traduções de *A Sentimental Journey* para o alemão e, de acordo com Large, a influência de Sterne

can be mapped against all the major periods in German culture since his time, right through to twentieth-century modernist and, now, postmodernist appropriations – he has proved a constant resource to whom writers (and by no means just writers) can return. (2004, p.70)

A segunda língua para a qual *A Sentimental Journey* foi traduzido foi o francês. A obra de Sterne já era amplamente discutida e resenhada nos periódicos mais influentes da França quando a tradução de Frénais de *A Sentimental Journey* surgiu, em 1769. De acordo com Asfour, a crescente influência política e econômica da Inglaterra sobre o continente foi possivelmente a causa da reação francesa contra a influência cultural inglesa e, por conseguinte, contra a tradução de literatura inglesa de uma maneira geral. Contudo, o fato de a narrativa de Sterne se passar na França e

³⁷ Ver tabela em *The Reception of Laurence Sterne in Europe* pp. xvii-xxv.

de ser um raro exemplo, naquele momento, de uma história favorável ao país e à sua cultura favoreceu a tradução do romance, que foi muito bem aceito. É possível que Asfour tenha alguma razão na sua afirmação se se considerar que, apesar da aceitação de Sterne e de *A Sentimental Journey* pelos franceses, *Tristram Shandy* só foi traduzido em 1785.

A tradução de Joseph-Pierre Frénais foi a única até o fim do século. A segunda tradução do romance só surge em 1801 por Paulin Crassous, que, com propósitos didáticos, forneceu um volume separado só com notas. A terceira é de Moreau-Christophe em 1828. O romance gozava de tanto prestígio que Walckenaer escreveu: “Le Voyage Sentimental est incomparablement le meilleur des ouvrages de Sterne. C’est le seul qu’on réimprime très-souvent, le seul qu’on aime à relire en entier”³⁸ (1830, p. 420).

Depois da tradução de 1828, há, em 1841, a publicação de três traduções do romance, respectivamente de Jules Janin, Defauconprêt e Léon de Wailly. Destas traduções, de acordo com Bandry, a de Janin é mais naturalizada e portanto mais ligada à estética das belas infieis ao passo que a de Wailly é a mais colada ao original. Esta foi considerada a tradução de *A Sentimental Journey* por quase um século apesar das outras que surgiram posteriormente. Em 1866 tem-se a tradução de Narcisse Fournier, em 1875 a de Alfred Hédouin, em 1884 a de Emile Blémont e, finalmente, em 1934 a de Aurélien Digeon, que, ainda de acordo com Bandry, é uma das mais acessíveis até hoje.

É curioso o quadro que se tem da tradução na Alemanha e na França a partir dos dados expostos. Enquanto na Alemanha as obras de Sterne foram traduzidas uma após a outra, na ordem em que foram publicadas na língua-fonte, na França três traduções de *A Sentimental Journey* foram produzidas em um único ano.

Estas práticas parecem refletir as concepções de tradução em ambas culturas. Schleiermacher em 1813 defende no ensaio Sobre os diferentes métodos de tradução sua concepção de tradução, congruente com os dados relativos às

³⁸ Em “Vies de plusieurs personnages célèbres des temps anciens et modernes”.

traduções de Sterne: uma prática tradutória “em grande escala, um transplantar de literaturas inteiras em uma língua”(2001, p. 61), já que o leitor tem que apreender o “espírito da língua e o espírito peculiar ao autor na obra”. (id.). Pode-se dizer que D’Alembert resume a concepção francesa de tradução ao comentar a sua tradução de Tácito:

Quelquefois enfin j’ai pris la liberté d’altérer un peu le sens, quand il m’a paru présenter une image ou une idée puérile. Car ma juste admiration pour Tacite ne m’aveugle pas jusqu’au point de me fermer les yeux sur un petit nombre d’endroit où il me paraît au-dessous de lui-même. (2004, p. 84)

Esta posição de D’Alembert parece refletir a tendência etnocêntrica das *belles infidèles*, em que a prática tradutória valoriza o sentido, ou parte do pressuposto que sabe a intenção do autor. Berman, que conhece a tradição alemã de tradução e rejeita a concepção de tradução das *belles infidèles*, explica que “la captation du sens affirme toujours la primauté d’une langue. Pour qu’il y ait annexion, il faut que le sens de l’ouvre étrangère se soumette à la langue dite d’arrivée”. (1999, p. 34).

Em 1775 foi a vez do dinamarquês ter a sua tradução de *A Sentimental Journey* feita por Hans Jørgen Birch. Contudo, traduções das obras de Sterne para o alemão já eram citadas em periódicos do país. De acordo com Goring e Løfaldi, a influência da língua alemã era notória, visto que “around half of the printed works circulating in late eighteenth-century Denmark were German-language publications” (2004, p. 96) e, apesar de a tradução de Birch ter sido feita a partir do original inglês, os autores discutem a possível mediação da tradução alemã: “there are certain points of variation where the German text may have had an influence upon the Danish” (id., p. 100). A tradução de Birch foi seguida por outras duas: a de Magnus em 1841 e a de Jens Kruuse de 1942. Interessante observar como Sterne percorreu caminhos distintos em outros países escandinavos. Na Suécia, por exemplo, houve igualmente três traduções: a de Johan Samuel Ekmanson de 1791, a de Richard Hejll de 1931 e a de Majken Johansson de 1958. Todavia, enquanto a Dinamarca tinha na Alemanha o seu modelo literário e cultural, a Suécia estava mais ligada à França: “the Swedish

reception of Sterne is, in part, the Swedish reception of the French reception of Sterne” (id., 108). Já na Noruega a primeira tradução do romance é de Morten Claussen e só apareceu em 1992.

Bernardus Brunius traduziu para o holandês *Tristram Shandy* entre 1776 e 1779, *A Sentimental Journey* em 1778 e *Sermons* entre 1779-1780. De acordo com Voogd, a tradução de Brunius é minuciosa, seguindo inclusive detalhes tipográficos. A tradução seguinte do romance foi feita por Jacob Geel e surgiu apenas em 1837. O texto de Geel teve três reimpressões, a última em 1946. A última tradução de 1982 é do romancista Frans Kellendonk e teve uma nova edição em 1991, já que, de acordo com Voogd, Kellendonk simplificou o texto de Sterne e cometeu alguns erros no prefácio. Voogd diz que o impacto literário de Sterne pode ser limitado a um breve período do sentimentalismo holandês e acrescenta: “It should surprise no one that none of the Dutch editions of Sterne are available nowadays. They had limited print runs to begin with, and have by now been remaindered.” (Voogd, 2004, p.95).

A realidade italiana é radicalmente oposta à holandesa. Segundo Santovetti, a influência de Sterne na Itália pode ser sentida “in the catalogues of most Italian publishing houses, that feel compelled to have Sterne in their collection. In the bookshops in Italy one may choose between three editions of *Tristram Shandy* and eight of *A Sentimental Journey*.” (2004, p.193).

As duas primeiras traduções de *A Sentimental Journey* para o italiano foram anônimas. A primeira, lançada em Veneza, é de 1792 e foi traduzida do francês. A segunda, lançada em Milão, é de 1812 e aparentemente foi traduzida do original. Contudo, a tradução de Ugo Foscolo³⁹, lançada apenas um ano mais tarde, eclipsaria as anteriores. Esta tradução, considerada uma obra-prima até hoje, marca de maneira definitiva a recepção de Sterne na Itália. Foscolo disse que quis traduzir *A Sentimental Journey* porque queria aprender inglês e experimentar os limites da própria língua. Entre as várias reimpressões da tradução de Foscolo, vinte e seis até hoje, em

³⁹ Apesar de ser um dos grandes autores italianos, Foscolo é pouco conhecido no exterior.

1932, Ipsevich-Bocca lança a sua tradução do romance, que passa praticamente ignorada.

Em 1991, Giancarlo Mazzacurati traduz *A Sentimental Journey*, que, até então estava disponível apenas na versão de Foscolo. Segundo Santovetti, a tradução de Mazzacurati foi a mais rigorosa até agora para a língua italiana. Mais duas traduções para o italiano foram lançadas: a de Gianluca Gueneri de 1996 e a de Viola Papetti de 2002.

Sterne apareceu em russo pela primeira vez em fragmentos isolados traduzidos de *A Sentimental Journey*. O primeiro fragmento, que data de 1779, foi traduzido por Bogdan Arndt da versão alemã de Bode e refere-se ao episódio de Lorenzo. O segundo que data de 1791 foi traduzido por Nikolai Karamzin do original e refere-se ao episódio de Maria⁴⁰. A primeira tradução foi de Kolmakov em 1793, seguida de outras cinco, a última sendo de 1940 por Adrian Frankovski que traduziu além de *A Sentimental Journey*, as cartas de Sterne, *Journal to Eliza* e *Tristram Shandy*.

Segundo Bystydzińska e Nowicki, até meados do século XX apenas *A Sentimental Journey* era conhecido e lido na Polônia e que naquele país o romance era visto de duas maneiras: como uma obra sentimental e como um texto favorável à liberdade. Ainda de acordo com os autores: “In patriotic circles, Sterne was celebrated as a champion of freedom, along with writers like Rousseau. It was the starling-episode from *A Sentimental Journey*, in particular the apostrophe to liberty, that gave Sterne this position”. (2004, p. 156).

O romance teve três traduções para o polonês no século XIX. A primeira, de 1817, é de Stanisław K. Kłokocki e foi traduzida provavelmente da versão de Frénais de 1769. A segunda tradução de *A Sentimental Journey*, de 1845, é de Bogumił Wislocki foi publicada na Alemanha, em Leipzig, e foi traduzida do original. A terceira, de 1853, é de Noakowski que, publicada em Varsóvia, sofreu com a censura

⁴⁰ Ver Stewart, N. From Imperial Court to Peasant's Cot: Sterne in Russia. 2004, pp. 128-132.

rusa e omitiu trechos relacionados à liberdade, o que não aconteceu com a tradução anterior por ter sido impressa na Alemanha⁴¹.

Em 1954, Agnieszka Gliniczanka traduz *A Sentimental Journey*, tentando aproximar-se do padrão tipográfico de Sterne. Esta tradução e a primeira de *Tristram Shandy*, de 1958, por Krystyna Tarnowska, tiveram inúmeras reimpressões. Ainda de acordo com os autores, monografias, dissertações e teses sobre *A Sentimental Journey* e *Tristram Shandy* são escritas regularmente na Polônia.

O espanhol contou com dez traduções de *A Sentimental Journey*⁴². Três foram anônimas, a saber, a primeira, que é de 1902 e teve seu texto reimpresso em 1843 e posteriormente em 1851, a segunda, que é de 1932 e apareceu numa edição bilíngüe e a terceira, que é de 1967 e fez parte da série Libro Clásico. As outras traduções surgiram em 1890 por Diego G. Douse, em 1915 por Edmundo G. Blanco, em 1919 por Alfonso Reyes, em 1940 por María Luz Godoy, que foi reimpressa na antologia *Las diez mejores novelas inglesas* em 1965, em 1983 por Lauvent, em 1997 por Jesús del Campo e em 1998 por Francesc L. Cardona. *Tristram Shandy* só foi traduzido em 1975 por José A. L. Letona.

O catalão contou com três traduções de *A Sentimental Journey*: em 1912 por Manuel Vallvé, em 1934 por Josep J. Margaret e em 1996 por Joaquim Mallafré. O galego tem uma tradução do romance de 1992 por Manuel Outeiriño e o basco tem uma tradução de 1998 por Josu Barambones.

Talvez um paralelo possa ser estabelecido entre as traduções tardias de *A Sentimental Journey* para o norueguês, o galego e o basco, em respectivamente 1992, 1992 e 1998: em todos os casos, o público tinha acesso a pelo menos outra língua para a qual o romance já tinha sido traduzido. No caso norueguês, o público pode ter lido Sterne em dinamarquês; no galego, em espanhol e talvez português e no basco, em espanhol. Esta possibilidade pode, até certo ponto, justificar a demora para que *A Sentimental Journey* tivesse uma tradução nestas línguas.

⁴¹ Ver Bystydzieńska, G e Nowicki, W. “Sterne in Poland”. 2004, pp. 154-164.

⁴² Ver Pegenaute, L. “Sterne Castles in Spain”. 2004, pp. 234-246.

1.5.1 A *SENTIMENTAL JOURNEY* EM PORTUGUÊS

Sterne teve sua primeira aparição em português apenas no século XX, mas a sua presença na literatura de língua portuguesa antecede à tradução de qualquer obra sua. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, lançado em 1881, por exemplo, o narrador cita o autor quando dirige-se ao leitor para falar sobre a intenção do livro:

Ao leitor

(...) Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia (...)

A presença de Sterne neste fragmento vai além da menção do seu nome. Mesmo em um pequeno excerto como este, tem-se alguns dos elementos distintivos da escrita de Sterne: a digressão, o flashback, a metaficção, a combinação previamente anunciada de galhofa e melancolia tão presente em Sterne. A combinação destes dois últimos é tão sutil, sobretudo em *A Sentimental Journey*, que fica difícil se decidir por um dos elementos dada a oscilação entre o sentimentalismo e a paródia do mesmo ao longo da narrativa. Apesar de a crítica reconhecer a presença de Sterne em Machado, a exemplo do que faz Rouanet no seu recente *Riso e melancolia*⁴³ e Nogueira em *Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipéia*⁴⁴, Machado assume esta presença, adota as marcas de Sterne e as torna suas.

De acordo com Manuel Portela, “In Portugal the number of texts devoted to Sterne in newspapers, magazines and academic journals was, and remains,

⁴³ Rouanet, S. P. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁴⁴ Nogueira, N. H. A. *Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipéia*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2004.

negligible”. (2004, p. 221). A primeira tradução de um texto de Sterne para a língua portuguesa só surge em 1902 e foi feita para uma série popular portuguesa que mesclava textos portugueses e estrangeiros. Apesar do prestígio de admiradores de Sterne do porte de Machado no Brasil e de Garrett em Portugal, este inclusive anterior a Machado (o *Viagens na minha terra* é de 1846), *A Sentimental Journey* esperou mais de uma década, no caso de Machado, e mais de meio século no caso de Garrett, para ter a sua primeira tradução em língua portuguesa apesar da presença notória de traços da escrita e do estilo de Sterne na produção dos dois autores.

A primeira tradução de *A Sentimental Journey* para o português foi lançada em 1902 e assinada por Luís Cardoso, em Portugal, para a já citada série, em formato de bolso. A próxima tradução portuguesa do romance foi publicada pela editora Antígona, em 1999 e assinada por Portela. Portela, além da tradução, é responsável pelo prefácio e notas, cento e quarenta e nove ao todo.

Portela, ao falar do *Viagens na minha terra*, de Garrett, comenta: “[it] is one of the masterpieces of the century and it is widely read today, as it has been on the secondary school syllabus for several decades. No single text in Portuguese literature is more indebted to Sterne than this one”. (2004, p. 224). Cabe observar que apesar do prestígio na história literária portuguesa de Garrett e mais especificamente deste romance, francamente inspirado por *A Sentimental Journey*, o intervalo entre as duas traduções portuguesas do romance seja de noventa e sete anos.

Pode-se dizer que, ao contrário de outros países europeus que traduziram e então imitaram Sterne, Portugal fez o caminho inverso, ou seja, imitou e depois traduziu, o que, de modo muito semelhante à realidade brasileira, acabou eclipsando Sterne. Segundo Portela, esta situação se deve, em parte, à hegemonia da cultura francesa sobre Portugal até meados do século XX e a uma prática de tradução limitada e diletante. A elite alfabetizada lia literatura estrangeira traduzida para o francês e só ao longo do século XIX este cenário começa a mudar.

Interessante observar as diferenças entre a realidade italiana e a brasileira no que se refere à inserção de Sterne em cada país. Foscolo e Machado são figuras

reconhecidamente respeitadas nas histórias literárias de seus países e pode-se identificar traços de Sterne na produção de ambos os autores, porém o fato de Foscolo ter traduzido Sterne parece ter sido fundamental para a recepção do autor naquele país. Santovetti, ao falar da tradução de *A Sentimental Journey* de Foscolo, diz: “Foscolo’s interpretation of Sterne is the key event which dominated the Italian reception of Sterne in the nineteenth century.” (2004, p. 196). A alusão a Sterne no prólogo de Machado não assegurou o ingresso daquele autor no Brasil.

No Brasil, até o momento, há três traduções publicadas de *A Sentimental Journey: Viagem sentimental na França e na Itália* da editora Athena, tradução de Berenice Xavier de 1939; *Uma viagem sentimental através de França e Itália* da Cultrix, tradução de Anna Maria Martins de 1963, reimpressa duas vezes, e *Uma viagem sentimental através da França e da Itália* da Nova Fronteira, tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro de 2002.

As três tradutoras resolveram de maneira bem distinta questões delicadas do romance como, por exemplo, os capítulos seguidos com o mesmo título, a pontuação idiossincrática e os excertos, alguns bastante longos, em francês, que constam no original. Estas diferenças, sobretudo, se considerarmos o lapso temporal entre os três textos, podem ajudar a contar uma parte da história da tradução no Brasil, sendo possível reconhecer a hegemonia de certas tendências em determinados períodos, em especial, quando confrontadas com as modernas teorias da tradução.

Assim, na discussão que desenvolvo nos próximos capítulos, incluí as três traduções brasileiras, além da minha, que apresento em anexo, o que, acredito, enriquecerá a discussão.

Apesar de Marta de Senna ter dito na introdução à tradução de Pinheiro que o texto de Sterne foi “vitimado no passado por algumas tentativas infelizes” (2002, p. 8), acredito que uma das riquezas da retradução é justamente poder contar com traduções anteriores, não obstante eventuais falhas ou omissões em que essas possam ter incorrido. Em um texto como *A Sentimental Journey*, em que convivem

sentimentalismo, paródia e ironia, contribuições passadas são muito bem-vindas. A complexidade e a sutileza da narrativa sterniana podem incorrer em deslizes evitáveis se outras traduções forem consultadas, inclusive em outras línguas. Ao longo do processo de revisão da tradução que proponho, quando me confrontei com passagens obscuras, consultei tanto as três traduções brasileiras, quanto a portuguesa de Manuel Portela e a de Foscolo para o italiano, *Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l'Italia* da Garzanti, uma vez que, como afirmou Godoy, uma tradutora de *A Sentimental Journey* para o espanhol, citada por Pegenaute, “Si la sensación más frecuente del lector – y aún crítico – es frente a Sterne el desconcierto, la del traductor es la desesperación, casi la impotencia.”⁴⁵

⁴⁵ Sterne, Laurence. *Viaje sentimental por Yorick*. Tradução de María Luz Godoy. Madri: Apolo Press, 1940.

CAPÍTULO 2

ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Escrever sobre estilo é tarefa espinhosa dada a imprecisão e a prudência que cercam qualquer tentativa de defini-lo, o que parece se confirmar na afirmação de Spencer e Gregory: “O estilo em literatura é um fenômeno reconhecível, mas esquivo. (...) trata-se de um conceito que, embora muito usado e diversamente definido, escapa à precisão.” (1974, p. 75). Neste capítulo, não pretendo definir estilo, tampouco expor um histórico de conceitos a ele relacionados e que são muitas vezes discrepantes, mas, partindo de algumas referências, proponho uma apreciação de aspectos da maneira singular de Sterne fazer seu relato, em especial, em *A Sentimental Journey*, e fazer um exame do que pode ser apreendido na narrativa, partindo da sua coerência e das incongruências ali presentes.

Este exame que proponho fundamenta-se no texto em si, na minha tradução e no cotejo entre a minha e as traduções de Berenice Xavier, Ana Maria Martins e Bernardina Pinheiro.

Neste capítulo, explorarei o humor de Sterne, a que Masson se referiu como “something unique in our literature” (1859, p. 145) e acrescentou: “There is scarcely anything more intellectually exquisite than the humour of Sterne” (id., p. 146). Como o humor é uma das características mais distintivas do autor e tem na paródia e na ironia seus principais meios, dedicarei duas seções aos esquemas de representação da paródia e da ironia em *A Sentimental Journey* e à traduzibilidade destes esquemas.

Farei igualmente um exame do uso que Sterne faz dos pronomes *thou* e de suas formas correlatas, como se dá o esquema de alternância entre o emprego dos pronomes *you* e *thou* ao longo da narrativa e, por fim, como essa alternância se reflete nas traduções brasileiras.

2.1 ESTILO E LITERATURA

“O próprio conceito de ‘estilo’ é notoriamente escorregadio e de difícil codificação em termos concretos que permitam o estudo operacional” (Enkvist. 2002, p. 300). Não obstante a dificuldade de definição de estilo e a multiplicidade de abordagens existentes, é necessário estabelecer algumas premissas a partir das quais alguns aspectos estilísticos do texto *A Sentimental Journey* serão discutidos ao longo deste capítulo.

O estilo é um fenômeno literário e lingüístico – é na literatura que o estilo se manifesta e tem na língua o seu meio. No caso em questão, ou seja, na ficção, a língua é veículo para a representação de um universo fundamentado em fatos, uma ilusão representada de uma determinada maneira por um autor. É nesta exposição que o estilo se manifesta. E a estilística investiga justamente esta manifestação: “the relation between the writer’s artistic achievement, and how it is achieved through language. That is, it studies the relation between the significances of a text, and the linguistic characteristics in which they are manifest” (Leech e Short. 1986, p. 69).

Este *writer’s artistic achievement* citado pelos autores pode ser definido como um uso de língua que chama a atenção para si próprio, quando este uso causa um estranhamento. Este estranhamento acontece quando a língua deixa de ser mero veículo de uma mensagem, quando a leitura se vê desautomatizada por um recurso lingüístico que se impõe no processo de decodificação. O leitor é levado a aperceber-se do instrumento com que a ficção é criada e a língua sai de uma posição de figurante para ocupar o centro das atenções, deixando de ter um papel instrumental na produção literária, levando a uma assimetria que tem como fim um efeito estético. A desautomatização, assim, associa-se a um uso idiossincrático da língua.

O fenômeno estilístico tem sido analisado na literatura sob diferentes enfoques. O estilo pode ser examinado considerando-se um indivíduo, um grupo, um país ou uma época, e pode igualmente ser definido considerando-se o autor, o leitor, ou o texto.

A investigação do estilo fundamentada no autor é defendida, por exemplo, por Buffon, que afirmou “Le style est l’homme même”⁴⁶ ou por Câmara Júnior “o estilo é a definição de uma personalidade em termos lingüísticos” (1978, p. 13). Este tipo de exame exige, acredito, uma análise de toda a produção do autor, o que destoa do objetivo deste trabalho. No caso de Sterne, seria necessário um exame de todo o material escrito por ele, ou seja, sermões, romances, os escritos jornalísticos e a correspondência, esta última com elementos comprovadamente forjados.⁴⁷

O exame do estilo apoiado no leitor foi defendido, por exemplo, por Guiraud, que disse “Only the reader can decode it [the message], and the reader’s code will be closely tied to that of the author” (1971, p. 23). Este tipo de investigação é mais dependente de aspectos relativos, uma vez que está sujeito a uma série de fatores pouco mensuráveis como atenção, experiência de leitura, percepção, intenção da leitura, conhecimento da língua ou entendimento do contexto em que a obra foi escrita. Cada uma destas particularidades influencia a reação ao fenômeno estilístico e pode levar a um exame, em última instância, contestável.

A análise textual é, acredito, a forma mais específica de investigação do estilo. Leech e Short, por exemplo, disseram que “within a text it is possible to be more specific about how language serves a particular artistic function” (1986, p. 13). No texto ou em um fragmento textual, o uso da língua é mais homogêneo, o que facilita o exame ao ressaltar de maneira mais precisa as incidências de desautomatização da leitura. A minha análise de aspectos estilísticos em *A Sentimental Journey* será pautado, pois, no texto em si e, sobretudo, na maneira como Sterne recombina elementos lingüísticos para chamar a atenção de alguma forma para a sua escrita.

⁴⁶ Discurso proferido por Buffon em 25 de agosto de 1753 intitulado “Discours sur le style”.

⁴⁷ Ver Ross, I. C. *Laurence Sterne: A Life*. Oxford: OUP, 2001.

O estilo é um fenômeno dinâmico, o que pode ser comprovado por variações de vozes na narrativas, alternância de registros, mudanças de tom, emprego de vocabulário e sintaxe que indiquem, por exemplo, bajulação, compaixão ou ironia. O estilo é também um fenômeno complexo, pois em um texto o autor pode adotar um padrão que negará de maneira sistemática ao longo da narrativa, frustrando uma expectativa, rompendo uma corrente e ressaltando, dessa maneira, a singularidade da própria produção. O autor segue um modelo, subverte este modelo a cada certo tempo, apropriando-se dele e tornando-o seu. Por exemplo, em alguns casos, inclusive no caso de Sterne, o autor subverte o modelo adotado e então subverte o que já era uma subversão, estabelecendo, dessa forma, uma série de estilos no mesmo texto.

Apesar de, como já disse, não pretender dar uma definição de estilo neste capítulo, nem expor um histórico de conceitos aliados ao fenômeno, é necessário que a análise de aspectos estilísticos que proponho fazer ao longo deste capítulo siga alguns critérios. Contudo, não seguirei um modelo de análise estilística preestabelecido, não obstante os muitos propostos por estudiosos do estilo, pois acredito que “there is no one model of prose style which is applicable to all texts” (Leech e Short. 1986, p. 39). Esta escolha por não seguir um esquema fechado de análise se deve à percepção de que a língua e os seus usos são amplos demais para que sejam reduzidos a um único modelo, apesar das notórias vantagens de cada proposta.

O estilo analisado, por exemplo, de acordo com a perspectiva da retórica clássica apresenta diferenças consideráveis se comparado ao estudo do estilo como tem sido feito aproximadamente desde o século XVIII. Cito duas destas principais diferenças: “Rhetoric is a productive art, aiming to teach students methods of persuasive communication; literary stylistics is an analytical practice” (Fahnestock. 2005, p. 216) e a condenação pela retórica da ambigüidade, opacidade, do emprego de arcaísmos, dialeto e palavras inusitadas, o que causaria admiração aos atuais estudiosos de estilo. O que era considerado um bom estilo deveria ser examinado com detalhes para que servisse de modelo. O estilo imitável, dessa forma, seguia

determinados padrões que estabeleçam um valor normativo e prescritivo à produção textual, fosse oral ou escrita.

A retórica clássica estabeleceu igualmente a questão de o estilo ser visto como um adorno, o que, de certa forma, é defendido até hoje. O estilo assim visto fundamenta-se na oposição entre idéia e palavra, ou seja, na oposição entre *inventio* e *dispositio*, ligadas à idéia, e à *elocutio*, a maneira como essas idéias serão expostas por palavras. O estilo como adorno estabelece a noção de desvio, que se define em relação ao distanciamento do uso comum da língua e que tem como intenção adornar o discurso.

Estas etapas distintas para a elaboração de um texto pressupõem que a língua pode ser usada de várias maneiras, ou que as idéias formadas nas etapas anteriores podem ser expostas de maneiras variadas, ou melhor, o estilo como adorno e como desvio pressupõe a sinonímia, o que fundamentará os ataques mais agudos contra esta visão de estilo.⁴⁸

O estilo como adorno e como desvio fundamenta-se na dicotomia entre pensamento e língua, que fundamentou o enfoque dualista de conteúdo e forma, muito presente nas discussões sobre estilo e sobre tradução. Estes dualismos apresentam uma questão discutível quando se trata de instâncias em que há um entrelaçamento de conteúdo e forma, como na metáfora ou na ironia. Em uma oposição radical a este enfoque, surge o monista, que defende a impossibilidade de separar conteúdo e forma e, por isso mesmo, alega a impossibilidade da tradução, o que a prática comprova que não se sustenta.

Em um processo de tradução, ainda que muito atento, as perdas são inegáveis, mas contestar a possibilidade de tradução é negar uma prática da qual se tem registro, pelo menos, desde Cícero. Ambos enfoques apresentam problemas, mas apresentam também avanços no processo de entendimento do fenômeno estilístico e não devem ser entendidos como excludentes, mas complementares.

⁴⁸ Este conceito foi relativizado por Goodman que defendeu uma sinonímia relativa. Ver Goodman, N. "The Status of Style" in *Ways of Worldmaking*.

O estilo visto como traço individual, que surge por volta do século XVIII, mas que ganha força sobretudo no XIX, de acordo com Compagnon, “est *objectif* comme code d’expression et *subjectif* comme reflet d’une singularité. (...) Suivant la conception moderne, héritée du romantisme, le style est associé au *génie* bien plus qu’au *genre*, et il deviant l’object d’un culte” (1998, p. 201). A identificação de um estilo por meio de um estudo descritivo atribui valor a uma determinada obra e lhe confere autenticidade. Um exame minucioso do estilo de um autor identificaria, dessa forma, detalhes específicos que caracterizariam a percepção que aquele indivíduo tinha do mundo e da vida.

Acredito que cada um desses enfoques contribui de alguma maneira para a discussão do estilo e que uma combinação deles seria ideal em uma análise estilística. Cabe ao pesquisador de estilo avaliar que maneira seria mais apropriada para examinar o objeto que ele tem diante de si, dependendo, em grande medida, do propósito da pesquisa e do corpus com que está trabalhando.

A identificação do estilo na literatura, acredito, dá-se pela comparação, ou seja, em relação a um uso determinado e reconhecível. O fenômeno estilístico consiste em um uso consciente da língua e, para que um elemento se configure marca de estilo, é necessário que apareça com alguma freqüência, ou seja, atos isolados não configuram traços estilísticos. No entanto, não usarei estatística para comprovar incidência de palavras, construções ou extensão de períodos, tampouco partirei de uma pretensão de quantificação do valor.

A sondagem de estilo que farei neste capítulo estará fundamentada na comparação, o que pressupõe uma diferença, e diferença se estabelece dentro de um contexto. Daí a análise de aspectos estilísticos a partir do texto em si, comparando modelos e usos de língua adotados por Sterne em *A Sentimental Journey*, variações e alternâncias destes modelos e usos com vistas a chamar a atenção para a sua escrita, para a desautomatização da leitura e para o emprego da língua além da mera decodificação de uma mensagem.

O exame do estilo deve levar em conta não apenas “traços lingüísticos isoladamente, mas também considerar suas relações com outros aspectos do texto e sua situação contextual. De outro modo, seus enunciados finais serão meramente lingüísticos” (Spencer e Gregory. 1974, p. 118). Um exame de estilo deve, dessa maneira, entender contextualmente o porquê, por exemplo, de uma narrativa demasiado segmentada, de uma variação de registro de um personagem em uma determinada situação ou, até mesmo, de uma apresentação cronológica incomum da narrativa.

2.1.1 ESTILO E TRADUÇÃO LITERÁRIA

A relação entre estilo e tradução literária é relativamente pouco explorada, talvez até pela dificuldade de lidar de maneira objetiva com uma definição de estilo, o que levaria a discussões desde um primeiro momento. Há, contudo, estudos sobre a questão dignos de nota, entre os quais destaco “Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator” de Baker, do qual ressalto alguns pontos.

Baker inicia o artigo citando tentativas anteriores de exame do estilo e da tradução das quais ela discorda, tendo em vista que apresentam “choices made by specific translators or, more frequently, prescribe guidelines for the selection of specific translation strategies on the basis of broad stylistics categories formalized as text types or registers” (2000, pp. 242-243). A imposição de estruturas fechadas para a prática da escrita não é recente, basta lembrar a retórica clássica, mas é bastante discutível, uma vez que os usos da língua escapam à normatização sistemática.

Contudo, a crítica de Baker não se fundamenta em uma possível imposição de um modelo para a prática da escrita, seja do tradutor seja do autor, mas na recorrente queixa: “this is clearly because translation has traditionally been viewed as a derivative rather than creative activity” (id., p. 244).

Há duas questões na queixa acima das quais não se pode fugir: a primeira é que a tradução é uma atividade derivativa, sim, ela é produzida a partir de um texto que já existe, que está pronto. A segunda é a questão da criatividade – Baker fala como se o tradutor prescindisse de criatividade para traduzir ou como se o fato de o trabalho ser derivativo excluísse a criatividade. Acho que a atividade tradutória é tanto derivativa quanto criativa e o fato de ser derivativa não implica demérito ao tradutor.

Outro ponto pertinente é que a autora parece ignorar o fato de que a produção textual se insere em uma determinada época e realidade social, o que, por si só, põe em xeque a questão da criatividade como um valor. Além disso, a escrita, quer do tradutor quer do autor, depende da bagagem literária e cultural da qual ele não pode se abstrair.

A partir de então Baker propõe uma investigação do estilo do tradutor, da sua presença no texto traduzido e expõe a sua definição de estilo: “a kind of thumbprint that is expressed in a range of linguistic – as well as non-linguistic – features” (id., p. 245), adotando, dessa forma, a definição a ligada ao romantismo em que o autor deixa uma marca própria no seu texto. E então passa a explicar o que chamou de marcas [*features*]:

Rather than original writing, the notion of style might include the (literary) translator’s choice of the type of material to translate, where applicable, and his or her consistent use of specific strategies, including the use of prefaces or afterwords, footnotes, glossing in the body of the text etc” (id., p. 245).

Em nota, Baker explica a alegada escolha de material a ser traduzido: “In literary translation generally (...) it is possible and fairly common for translators to propose books to publishers, often because they feel they have a particular affinity with the writer” (p. 263). Essa realidade, infelizmente, não é a brasileira, pelo menos, não para tradutores profissionais. Salvo raras exceções, a editora compra o título, estabelece um prazo e o preço da lauda e contata o tradutor.

Quanto às estratégias de uso de paratexto, o tradutor, de maneira geral, afora situações específicas, não tem autonomia suficiente para introduzir prefácios ou posfácios, as notas de tradução são aceitas em geral⁴⁹, mas a glosa parece não ser uma prática habitual no mercado de tradução no Brasil.

E, por fim, a autora acrescenta:

More crucially, a study of a translator's style must focus on the manner of expression that is typical of a translator, rather than simply instances of open intervention. It must attempt to capture the translator's characteristic use of language, his or her individual profile of linguistic habits, compared to other translators (p. 245)

O que Baker pretende então é estabelecer padrões lingüísticos fundamentados nas escolhas dos tradutores, o que não difere em nada de uma das abordagens mais correntes de análise estilística a partir do autor. Neste ponto, retomo o desassossego de Baker e de outros estudiosos de tradução quanto ao estatuto do tradutor e da sua função como derivativa em oposição à do escritor, criativa. Baker pretende elevar o prestígio do tradutor valendo-se de um dos princípios do romantismo que é a singularidade da escrita do autor e o seu gênio. Se o intuito de Baker é examinar o estilo do tradutor tendo como interesse a sua produção textual idiossincrática, por que não se propor a analisar textos originais dele? Afinal, que contribuição à estilística e à tradução a proposta de Baker apresenta?

Não acredito que os tradutores trabalhem em condições ideais, porém há de se lembrar que existe um mercado que funciona com regras e expectativas determinadas. Cito abaixo um trecho de uma entrevista que fiz a uma editora em que ela responde o que, de uma maneira geral, a editora espera de um tradutor.

Que reproduza em português, na medida do possível, as características do texto original e seu registro lingüístico. Isto é: se o original apresenta um registro elevado, a tradução tem de

⁴⁹ Informação extraída de um documento intitulado “Padronização de texto – orientações para tradutores e copidesques” enviado por uma editora em virtude de uma tradução que fiz em 2005.

seguir isso. Se apresenta um registro coloquial, o português também deve ser coloquial.⁵⁰

Ou seja, que haja um eco do estilo do autor na tradução. Acho que o estatuto do tradutor deveria ser repensado, sim, sobretudo no que diz respeito a pagamento, direitos autorais, como acontece na editora Hedra⁵¹, prazos, mas não tentando escapar do fato de que a tradução, seja intralingual, intersemiótica, ou a tradução em si, resulta de um objeto pronto e, portanto, constitui uma atividade posterior à do autor e derivativa, o que não significa que devamos voltar ao estágio em que a busca por uma definição de equivalência mobilizava tradutólogos.

Claro que o tradutor e o pesquisador de tradução devem estar atentos à impossibilidade de apreensão da realidade e ao fato de que a prática textual não passa de uma aproximação do real. Contudo, como afirma Britto:

Conceitos como “significado”, “original” e “equivalência” são pressupostos incontornáveis das práticas textuais, por mais problemáticos que sejam. Devemos criticá-los, estar sempre atentos para seu caráter construído, mas deles não podemos abrir mão. O jogo do logocentrismo é, em última análise, o jogo da linguagem. Recusar-se a jogá-lo é condenar-se ao silêncio. (2001, p. 48)

Ora, não há produção textual que não seja derivativa em alguma medida da mesma forma que não há uma escrita que seja totalmente original. Toda prática textual é uma representação ou uma aproximação do real balizada por uma série de elementos, que, em última análise, tornam a compreensão e a produção textual possíveis.

A análise estilística que proponho fazer neste capítulo é do texto de Sterne e a partir deste exame pretendo cotejar, quando necessário, as traduções brasileiras do texto. Este cotejo faz-se necessário na medida em que manifesta as dificuldades e a

⁵⁰ Este trecho faz parte de uma série de entrevistas que fiz a alguns editores em virtude de uma comunicação apresentada na UnB em 17/04/06 intitulada “Autoria e tradução na universidade e no mercado”.

⁵¹ Jorge Sallum, um dos entrevistados para a comunicação referida na nota anterior, explicou que na Hedra o tradutor ganha por lauda e direitos autorais.

traduzibilidade do estilo de uma obra. É pertinente, todavia, que se tenha em mente que o texto traduzido envelhece, de acordo com Benjamin, “enquanto a palavra do poeta perdura em sua língua materna, mesmo a maior tradução está fadada a desaparecer dentro da evolução de sua língua” (2001, p. 197). Além disso, a cada tradução, as dificuldades do texto de Sterne foram diminuindo, auxiliando, assim, a próxima.

Percebe-se a desautomatização da leitura como um projeto consciente na escrita de Sterne em *A Sentimental Journey* já na expectativa de um relato de viagem dado o título e o que se revela de fato ser a matéria do livro e no deslocamento do prefácio, que só é escrito depois de seis capítulos. Uma leitura atenta do romance expõe habilidades estilísticas de Sterne, que, por meio de ambigüidades e ironias, sacraliza e dessacraliza, enaltece e deprecia as mesmas questões, pessoas e entidades.

Farei uma exposição ao longo das próximas seções de alguns aspectos estilísticos observados na narrativa de Sterne e discutirei a traduzibilidade de tais aspectos e, quando necessário, cotejarei as traduções propostas do romance de Sterne para o português do Brasil.

2.2 A PARÓDIA EM *A SENTIMENTAL JOURNEY*

A paródia é uma das marcas da escrita de Sterne nos seus romances e em *A Sentimental Journey* é de tal forma construída que desde o seu lançamento a presença do recurso é motivo de debate. Apesar de mais notória em *Tristram Shandy*, a paródia no segundo romance de Sterne é igualmente perceptível, mesmo em pequenos detalhes.

A compreensão da paródia como um recurso estilístico de Sterne deve, acredito, partir da percepção do romance como uma continuidade do *romance*, narrativa que tem como características ser “una historia de aventura o de amor. (...)”

El tiempo y el espacio no necesitan someterse a normas empíricas. (...) Los personajes han sido psicológicamente simplificados. (...) Los asuntos morales son simplificados” (Riley. 2001, p. 190). A literatura sentimental, por exemplo, apropriou-se de certos elementos do *romance*, a mudança está, sobretudo, no tom realista que os autores imprimem à narrativa.

Sterne emprega elementos do *romance* em *A Sentimental Journey* e, a cada certo tempo, explora seus excessos. Seria uma simplificação afirmar que o romance de Sterne é uma paródia do *romance* ou do sentimentalismo, mas ele tira proveito do que Riley chamou de elemento paródico que parece estar latente no próprio *romance* e acrescenta que esta é a razão para que tantos *romances* dêem “la impresión ambigua de ser parodias de sí mismos. De forma desconcertante y divertida nos dejan confundidos sobre cómo o hasta qué punto el escritor se está burlando de nosotros” (2001, p. 188).

Sterne reconheceu este elemento potencialmente paródico do sentimentalismo e, em um processo dinâmico, enaltece e escarnece dos seus princípios. Este uso que Sterne faz do sentimentalismo é possível porque o autor não só leu a literatura sentimental como também estudou e deslindou o seu método e, de forma consciente, buscou mostrá-la sob enfoques diferentes.

O esquema de paródia no romance de Sterne dá-se pelo exagero de um elemento empregado de maneira convencional na narrativa até que adquira uma feição absurda⁵². A ficção de Sterne pode ser caracterizada pela volubilidade de tom, que se dá por meio da ambigüidade e que confere aos leitores a sensação de desconcerto a que Riley se referiu.

A melancolia e o *pathos* são elementos correntes na literatura sentimental, e Sterne vale-se destes valores ao longo do romance, como no capítulo em que Yorick distribui dinheiro para um grupo de mendigos que o rodeia:

Let no man say, “let them go to the devil”—’tis a cruel journey to send a few miserables, and they have had sufferings enow

⁵² Ver capítulo 1, seção 1.3.

without it: I always think it better to take a few sous out in my hand; and I would counsel every gentle traveller to do so likewise: he need not be so exact in setting down his motives for giving them—they will be register'd elsewhere. (p. 184)

Dois capítulos adiante, os mesmos elementos servem de pretexto para a paródia do sentimentalismo no episódio do asno morto⁵³. Neste episódio, um homem faz uma viagem da Alemanha até a Espanha para pagar uma promessa em decorrência da morte de dois filhos e para salvar a vida do terceiro. O esforço pelo longo trajeto prova-se fatal para o asno que acompanhava o homem, levando-o a um estado notório de abatimento. A pungência do homem confunde o narrador, mas não parece espantá-lo: “And this, said he, putting the remains of a crust into his wallet—and this, should have been thy portion, said he, hadst thou been alive to have shared it with me. I thought by the accent, it had been an apostrophe to his child; but ’twas to his ass” (p. 190).

A cena que se segue é de um *pathos* digno da literatura sentimental:

The mourner was sitting upon a stone bench at the door, with the ass's pannel and its bridle on one side, which he took up from time to time—then laid them down—look'd at them and shook his head. He then took his crust of bread out of his wallet again, as if to eat it; held it some time in his hand—then laid it upon the bit of his ass's bridle—looked wistfully at the little arrangement he had made—and then gave a sigh (p. 190).

O grupo de pessoas que o rodeia está tomado de compaixão e a dor do enlutado sensibiliza todos, como é de se esperar na literatura sentimental. O fato de o objeto da tristeza do homem ser um asno, a despeito da morte dos filhos, parece passar despercebido do público que o rodeia e não representa impedimento para a melancolia alcançada pela cena, uma vez que objetivo do sentimentalismo é este mesmo e a morte do asno não passa de motivo para a exploração da piedade. O capítulo encerra-se com uma afirmação do narrador em tom sermonário: “—Shame

⁵³ Páginas 190-192.

on the world! said I to myself—Did we love each other, as this poor soul but loved his ass—’twould be something.—” (p. 192).

O capítulo seguinte *Nampont – The Postillion* complementa o tom paródico quando o narrador, na partida da carruagem, tenta moralizar a partir da cena: “The concern which the poor fellow’s story threw me into, required some attention: the postillion paid not the least to it, but set off upon the *pavè* in a full gallop” (p. 192). O sentimentalismo tem como objetivo provocar a compaixão em um público sensível e é, dessa forma, dependente de público e deste caráter moralizador. Quando o narrador, como uma criatura sensível e generosa, comovido com a cena melancólica, tenta moralizar e se vê impedido pelo cocheiro, toda a sensibilidade e generosidade empalidecem e ele explode:

I then tried to return back to the story of the poor German and his ass—but I had broke the clue—and could no more get into it again, than the postillion could into a trot. —
—The deuce go, said I, with it all! Here am I sitting as candidly disposed to make the best of the worst, as ever wight was, and all runs counter. (p. 194)

A seguir, faço um cotejo das quatro traduções brasileiras da cena em que o homem, mudo, dispõe os apetrechos do asno no chão. As quatro versões não apresentam inconsistências e, de uma maneira geral, o tom paródico é mantido.

Freitas	Martins
O enlutado estava sentado num banco de pedra, perto da porta, com o xairel e as rédeas do asno de um lado, que ele pegava de vez em quando – e então os pousava de novo – os olhava e meneava a cabeça. Então tirou o pão da sacola, como se fosse comer, segurou por algum tempo – o colocou então sobre o	O inconsolável achava-se sentado num banco de pedra, junto à porta, tendo ao lado o arreio e o freio do asno, os quais segurava de quando em quando, mas logo os largava, e fitava-os abanando a cabeça. Tirava outra vez do alforje os restos do pão, como se os fosse comer, mantinha-os na mão durante algum

bocal da rédea do asno – olhou melancolicamente para o pequeno arranjo que tinha feito – e então suspirou (p. 191).	tempo, depositava-os em seguida sobre o freio do asno, contemplando amarguradamente a cena, e deixava escapar um suspiro (p. 64).
---	---

Xavier	Pinheiro
O infeliz estava sentado sobre um banco de pedra, à porta, tendo ao lado a albarda e a brida do burro, nas quais pegava de vez em quando e em seguida tornava a por no chão; e olhando-as balançava a cabeça. Tirou novamente do saco a codea de pão como para comê-la; conservou-a algum tempo na mão e logo colocou-a ao lado da ponta da brida do burro, olhando tristemente para o pequeno arranjo que fizera; soltou então um suspiro. (pp. 62-63)	O pranteador estava sentado num banco de pedra junto à porta, tendo de um lado a sela do asno e sua rédea, que ele erguia de vez em quando – em seguida as pousava no chão – olhava para elas e sacudia a cabeça. Depois retirou a crosta de pão da sacola novamente, como se fosse comê-la; segurou-a algum tempo em sua mão – passou-a depois sobre o freio das rédeas do asno – olhou pensativamente para o pequeno arranjo que fizera – e em seguida soltou um suspiro. (p. 53)

Os trechos apresentam variações lexicais não representativas para o efeito paródico, que se dá pelo emprego dos apelos sentimentais em detrimento do objeto. Há, contudo, uma variação de tempo verbal entre a tradução de Martins e as outras traduções: no segundo período, a tradução de Martins mantém o pretérito imperfeito do primeiro período ao passo que as outras mudam para o pretérito perfeito.

Apesar de a intenção aqui ser o exame da paródia, chama a atenção a escolha de Martins, que, por si só, não afeta o esquema paródico de Sterne, e que talvez resulte de um esquema de representação do autor: a descrição de cenas em câmara lenta, quase como se se apresentassem em série, uma cena após a outra, que Sterne

emprega ao longo de todo o romance.⁵⁴ Esta representação quase estática que Sterne faz de certas cenas talvez tenha influenciado Martins a conservar o pretérito imperfeito dado o seu caráter mais distante.

Estas cenas em câmara lenta associam-se quase sempre à negação de uma cronologia canônica e representam estados psicológicos muito específicos, neste caso a melancolia e o desamparo do homem que chorava pelo asno. De acordo com Watkins, Sterne é dotado de um

astonishing imaginative power in portraying the body in repose and in movement, and also that hypnotic slow motion, giving the impression that momentarily time is in abeyance, that the swift flow of life outside in the world has virtually stopped (1968, p. 178).

Em uma análise mais detida do parágrafo em questão, percebe-se que o primeiro período é mais descritivo, o que se pode comprovar com *was sitting*, que confere ao quadro uma noção de exposição confirmada com *from time to time*, que, por seu turno, empresta à cena uma idéia de continuidade ou sucessão.

No segundo período, todavia, este efeito de representação seriada é quebrado. Esta quebra dá-se pelo emprego do *then*. Pode-se argumentar que no primeiro período há igualmente um *then*, mas, acredito, esta incidência do advérbio está ligada à locução *from time to time*, reiterando a noção de repetição da cena introdutória. A primeira incidência no segundo período de *then* combinada a *again* retoma o período inicial do capítulo, “And this, said he, putting the remains of a crust into his wallet—” (p. 190) e a ação interrompida pela descrição do narrador.

Partindo deste exame, acredito que a opção pelo pretérito perfeito no segundo período ativada por mim, Xavier e Pinheiro seja mais indicada para a tradução do trecho. Martins, acredito, hesitou diante deste efeito de descrição recorrente da narrativa de Sterne e tomou uma decisão que seu próprio texto revela

⁵⁴ Ver, por exemplo, capítulos “The Gloves – Paris” e “The Captive – Paris”.

ter sido vacilante. Ao traduzir *then* por outra vez, a tradutora manteve o tom descritivo, não estalecendo a ruptura do original.

Há cenas em que a paródia é menos óbvia e, em grande parte, estas cenas apresentam um tal entrelaçamento de sentimentalismo e paródia do sentimentalismo que geram a sensação de suspeita diante do tom pungente. A menção à morte do padre Lonrenzo é um dos exemplos mais significativos desta ambigüidade

I had a strong desire to see where they had laid him—when, upon pulling out his little horn box, as I sat by his grave, and plucking up a nettle or two at the head of it, which had no business to grow there, they all struck together so forcibly upon my affections, that I burst into a flood of tears—but I am as weak as a woman; and I beg the world not to smile, but pity me.
(p. 160-162)

O sentimentalismo não prima pelo comedimento, mas o exagero da dor e das lágrimas gera uma certa desconfiança. Cotejo, a seguir, as quatro traduções propostas:

Freitas	Martins
senti uma vontade forte de ver onde o colocaram – quando, tirando sua caixinha de chifre, sentado próximo ao seu túmulo e arrancando uma urtiga ou duas da cabeceira que não tinham nada que crescer ali, fui tomado tão violentamente pelos meus sentimentos, que desatei num choro convulso – sou tão frágil quanto uma mulher, e peço ao mundo que não ria, mas que se compadeça de mim. (p. 161-163)	Dominou-me forte desejo de visitar o lugar onde o haviam enterrado, e quando, sentado à beira de seu túmulo arranquei umas urtigas que ali não deveriam ter crescido, e tirei do bolso a caixinha de chifre, – tudo aquilo pressionou com tal vigor a minha ternura, que rompi em lágrimas. Sou tão frágil, porém, quanto uma mulher, e peço ao mundo que não sorria, mas se condoa de mim. (p. 46)

Xavier	Pinheiro
Tive grande desejo de ver o lugar onde o haviam deposto – assim, sentado perto do seu túmulo tirei a pequena caixa de rapé em chifre e arranquei uma ou duas ortigas que nada tinham a fazer crescendo aí e tudo isso me commoveu tão profundamente que desatei em lágrimas – mas sou tão fraco quanto uma mulher e rogo ao mundo que não ria, mas antes me lastime. (p. 36)	tive muita vontade de ver onde o haviam depositado, – quando, ao retirar sua caixinha de chifre, enquanto estava sentado ao lado de sua sepultura, e arrancando, da parte superior dela, uma urtiga ou duas que não tinham direito de nascer ali, fiquei tão fortemente abalado em meus sentimentos com tudo isso, que me desfiz em uma torrente de lágrimas – mas sou tão fraco quanto uma mulher; e rogo ao mundo que não sorria de mim, mas me tenha compaixão. (p. 32)

A solução para o trecho em questão, acredito, deva estar em ressaltar o exagero melancólico da cena de Sterne, o que se justifica pelo caráter já um tanto piegas do sentimentalismo. As quatro traduções, acredito, alcançaram em seus textos este tom excessivamente sentimental por meio da escolha lexical: *forte*, *grande*, *violentamente*, *profundamente*, *torrente*, *convulso*, *desatar* e *romper*, por exemplo.

Acredito que o trecho examinado seja de fato de paródico, apesar de uma paródia menos manifesta se comparada ao exemplo anterior. Esta convicção vem do exame de todo o romance e das ocorrências de sentimentalismo puro em Sterne, como no capítulo *The Grace* (pp. 320-322). Neste capítulo, o sentimentalismo de Sterne é legítimo, mas é sóbrio ao mesmo tempo e está associado ao sublime e não a lágrimas copiosas.

As traduções de Martins e Pinheiro chamaram a minha atenção por escolhas um tanto artificiais, como “tudo aquilo pressionou com tal vigor a minha ternura” e “peço ao mundo que não sorria, mas se condoa de mim” de Martins, a muito parecida “rogo ao mundo que não sorria de mim, mas me tenha compaixão” e “fiquei tão fortemente abalado em meus sentimentos” de Pinheiro. As ocorrências

referem-se aos mesmos fragmentos e o que surpreende é a combinação de elementos, como *pressionar ternura*, *abalar em sentimentos*, *sorrir de alguém* em oposição a se condoer. Mas estes são apenas detalhes que não afetam a paródia implícita no trecho.

Lefevere disse que, de todos os gêneros literários, a paródia é o de mais difícil para tradução, uma vez que é necessário traduzir “not just one work but two, the parody and the original. (...) Parody, then, is where’s the translator’s impotence stands more glaringly exposed, through no fault of his or her own” (2002, p. 44). Contudo, o que foi observado aqui é que no caso de *A Sentimental Journey* as tradutoras não enfrentaram este problema, e a paródia em si não apresentou dificuldades. Uma possível razão, partindo da afirmação de Lefevere, é a difusão da estética sentimental.

2.3 IRONIA

Apesar dos conceitos geralmente simples que os manuais atribuem à ironia como, por exemplo, “use of a word in such a way as to convey a meaning opposite to the literal meaning of the word” (Corbett e Connors. 1999, p. 405), trata-se de um recurso sofisticado que “plays with the possibilities of extreme otherness of speech, of life, or of existence as such” (Oesterreich. 2001, p. 404).

A ironia tem como conceitos agregados a contradição e a dissimulação. A ironia é dependente do contexto, uma vez que é por meio dele que ela é apreendida; esta apreensão se contrói por contraste. Assim, a ironia estabelece uma ruptura, uma tensão, em relação ao contexto, que deve prepará-la com muito cuidado.

A ironia, desse modo, cria uma relação desigual na medida em que corre o risco de ser incompreendida, podendo incorrer em exclusão de leitura ou em interpretação enviesada. De acordo com Oesterreich, “The full range of irony is

only intelligible through an awareness of the problematic relationship between the expressed and the intended, between character and the statement, and between essence and appearance” (id., p. 404).

Na tensão que inaugura entre a literalidade e o que subjaz a ela, a ironia redefine o limite do provável dentro do discurso, partindo do avesso da letra. A complexidade da ironia está justamente na obrigatoriedade de se fazer este percurso, muitas vezes obscuro; ela se dá precisamente no não-dito, ou, ainda, na negação do dito, o que desafia a inteligibilidade.

A ironia pode se manifestar de formas e em níveis variados, mas implica, de uma maneira geral, distanciamento, superioridade e uma certa arrogância. A ironia socrática, por exemplo, refere-se ao método dialético que Sócrates empregava e no qual fingia ignorância para ressaltar aquela de seus interlocutores, ou, mesmo, na ironia divina, quando, no episódio da queda do homem, Deus, depois de determinar o castigo de cada participante, fala: “Eis que o homem se tornou como um de nós, conhecedor do bem e do mal (...)” Gn 2, 22.

Estes dois exemplos encerram uma certa crueldade na medida em que expõem a insignificância e a impotência dos alvos da ironia dos dois episódios, mas, dado o destino de Adão e Eva, que inclui dor, submissão e trabalho, a ironia bíblica é mais cruel se comparada à socrática em que a crueldade é mais pontual ao passo que a divina não é passível de desforra. De acordo com Morier,

L’ironie s’accompagne d’un sentiment de parfaite supériorité; c’est pourquoi elle convient à Dieu, et c’est pourquoi elle importe chez les hommes une nuance de dédain. (...) C’est une arme tranchante, qui fait de cruelles blessures d’amour-propre (1961, p. 217).

Pode-se dizer que a ironia como recurso estilístico é o avesso da condescendência, na medida em que estabelece uma distância entre o autor e o leitor, que se submete. Contudo, esta distância aumenta conforme o tempo decorre entre a escrita do texto e o ato da leitura, dificultando, por vezes, o reconhecimento

da ironia. Certas edições atuais de textos temporalmente afastados acompanhadas de prefácios, posfácios e notas podem facilmente comprovar isso. Por exemplo, ambas edições da Penguin dos romances de Sterne *Tristram Shandy* e *A Sentimental Journey* vêm com uma cronologia dos principais acontecimentos pessoais e literários do autor, prefácio e muitas notas; a edição *The Oxford Shakespeare Complete Sonnets and Poems* da OUP vem acompanhada de prefácio, introdução, apêndice, índice remissivo e notas.

Estes recursos têm como um dos objetivos aproximar um texto afastado social, temporal e lingüisticamente de um público atual, muitas vezes formado por estudantes. No entanto, quando soma-se a esses fatores a transposição entre línguas, o emprego do paratexto parece-me essencial, o que será discutido no próximo capítulo.

A tradução da ironia é um processo complexo uma vez que envolve uma série de questões que devem ser observadas. Além do aspecto lingüístico-cultural, há a preparação contextual para que a ironia se manifeste, e esta manifestação se dá tanto no conteúdo quanto na forma, o que pode gerar alguma dificuldade para o tradutor. Mateo chamou a atenção para a questão:

A conception of translation as a process of transporting “sense” does not account for the intricate process of humour translation since “sense” in humour, and particularly in irony, has a much more complex nature (...). It is not sense alone that constitutes the core of a humorous or ironic statement or situation: the form is also very important (1995, p. 174)

Examino a seguir alguns trechos de *A Sentimental Journey* em que Sterne explora a ironia e, partindo do cotejo das traduções brasileiras, pretendo ver como as tradutoras lidaram com estas ocorrências.

2.3.1 A IRONIA EM *A SENTIMENTAL JOURNEY*

A ironia em *A Sentimental Journey* apresenta-se em graus variados e compreende desde a consciência dos impulsos contraditórios que minam intenções pretensamente virtuosas até a imagem que os franceses têm de si mesmos.

Quando, por exemplo, o Conde de B****, depois de providenciar o passaporte para Yorick, lhe pergunta: “And how do you find the French?” (p. 272). Seu interlocutor tenta escapar de toda forma, mas o conde não desiste e retoma a questão: “Speak frankly, said he; do you find all the urbanity in the French which the world give us the honour of?—I had found every thing, I said, which confirmed it—*Vraiment*, said the count.—*Les François sont polis*—To an excess, replied I” (id.). A resposta do narrador deixa o conde curioso e Yorick vê-se forçado a explicar:

A polish'd nation, my dear Count, said I, makes every one its debtor; and besides urbanity itself; like the fair sex, has so many charms; it goes against the heart to say it can do ill; and yet, I believe, there is but a certain line of perfection, that man, take him altogether, is empower'd to arrive at—if he gets beyond, he rather exchanges qualities, than gets them. I must not presume to say, how far this has affected the French in the subject we are speaking of—but should it ever be the case of the English, in the progress of their refinements, to arrive at the same polish which distinguishes the French, if we did not lose the *politesse de coeur*, which inclines men more to human actions, than courteous ones— we should at least lose that distinct variety and originality of character, which distinguishes them, not only from each other, but from all the world besides. (id.)

Há, no excerto destacado, uma incongruência entre o tom amistoso, complacente e um tanto didático de Yorick e a severidade do julgamento que ele faz. É neste contraste que está a ironia da cena.

Importante observar neste ponto que, como não há palavra, expressão ou tom irônico *per se* e como a ironia se dá pelo contexto, ou melhor, é preparada por ele, as citações desta seção serão, em geral, mais longas.

Um dos alvos mais recorrentes da ironia de Sterne são os franceses, porém ela não se atém a um só aspecto, é antes difusa, atingindo vários pontos, como habilidades e juízos de valor. Examinarei dois exemplos representativos deste recurso no romance: ambos referem-se a La Fleur, o primeiro aborda suas habilidades e o segundo o requinte dos franceses.

No trecho que destaco a seguir, La Fleur apresenta-se a Yorick, que o contrata antes mesmo de se informar a respeito de suas habilidades:

But I shall find out his talents, quoth I, as I want them— besides, a Frenchman can do every thing.

Now poor La Fleur could do nothing in the world but beat a drum, and play a march or two upon the fife. I was determined to make his talents do; and can't say my weakness was ever so insulted by my wisdom, as in the attempt. (p. 178)

Faço um cotejo a seguir das quatro traduções relativas ao segundo parágrafo citado:

Freitas	Martins
Bom, o pobre La Fleur não sabia fazer absolutamente nada, além de tocar tambor e uma ou duas marchas no pífaro. Eu estava determinado a fazer com que os seus talentos bastassem; e posso dizer que a minha fraqueza nunca foi tão insultada pela minha sensatez quanto nesta tentativa. (p. 179)	Acontecia, porém, que o pobre La Fleur nada mais sabia fazer senão tocar tambor, e uma ou duas marchas no pífano. Mas eu estava resolvido a fazê-lo mostrar seus talentos, e não posso dizer, com relação a essa tentativa, que minha fraqueza de sentimentos jamais tivesse sido insultada por minha sabedoria. (p. 56)

Xavier	Pinheiro
Ora, o pobre La Fleur não sabia no mundo senão bater tambor e tocar uma ou duas marchas no pífaro. Eu estava decidido a achar que seus talentos bastavam; e não posso dizer que a minha fraqueza tivesse sido algum dia tão insultada pela minha prudência como nessa ocasião. (p. 51)	Ora, o pobre La Fleur não sabia fazer nada no mundo a não ser rufar um tambor e tocar no pífaro uma ou duas marchas. Eu estava decidido a fazer com que seus dotes funcionassem; e não posso dizer que minha fraqueza tenha jamais sido tão insultada por minha sabedoria quanto nesta tentativa. (p. 44)

A realidade invade, com freqüência, a narrativa de Sterne. Mendilow chamou a atenção para o fato de que

The great aim of Sterne was to give as true a picture as possible of real human beings as they are in themselves, not as they imagine themselves to be, nor as others judge them to be by their own actions and outward behavior alone. This meant the shifting of emphasis (...) from the patterned plot artificially conceived and imposed on the characters, to the free evocation of the fluid, ever-changing process of being. (1968, p. 90)

A ironia do fragmento está no contraste estabelecido entre o senso comum e o fato em si, que, apesar da boa vontade do narrador, se sobrepõe a qualquer ato de generosidade. Sterne generaliza com *a Frenchman can do every thing* para, em seguida, surpreender com o incisivo *nothing in the world*. A tradução, acho, deve ressaltar a contradição marcada no texto, o que o “não sabia fazer absolutamente nada, além de” da minha tradução e o “nada mais sabia fazer senão” da tradução de Martins parecem conseguir. As traduções de Xavier e Pinheiro, na minha opinião, enfraquecem a ironia com as opções menos categóricas. Contudo, não obstante a variação de destaque dada por cada tradutora, a ironia do fragmento resiste.

O período seguinte, *I was determined to make his talents do; and can't say my weakness was ever so insulted by my wisdom, as in the attempt*, porém, parece ter gerado algum tipo de dificuldade para Martins e Pinheiro, cujas traduções apresentaram variações um tanto significativas. O trecho de Martins, na minha opinião, parece apresentar três questões discutíveis. A primeira é a opção da tradutora por “fazê-lo mostrar seus talentos”, o que parece não ter relação com o *make his talents do* do original. A segunda é a sua tendência à prolixidade, que, neste caso, se revela com “porém” e “de sentimentos”. A terceira diz respeito à ausência de tradução de *ever so*, o que gera um texto um tanto distante do original, uma vez que “e não posso dizer, com relação a essa tentativa, que minha fraqueza de sentimentos jamais tivesse sido insultada por minha sabedoria” não traduz *and can't say my weakness was ever so insulted by my wisdom, as in the attempt*.

A tradução de Pinheiro apresentou igualmente uma opção, a meu ver, questionável para *make his talents do*, ou seja, “fazer com que seus dotes funcionassem”. Apesar de a opção de Pinheiro estar mais próxima do original se comparada à de Martins, “funcionar” não parece transmitir a idéia que *do* transmite no original. Além disso, o emprego de “jamais” tanto por Martins quanto por Pinheiro parece-me artificial. É um tanto raro ver o emprego do advérbio “jamais” aliado ao pretérito mais-que-perfeito composto em um texto originalmente escrito em português do Brasil. Se fosse uma opção estilística em que conscientemente, a exemplo de Sterne, as tradutoras buscassem chamar a atenção para a própria escrita, seria, pelo menos, uma intenção discutível, o que não parece ser o caso.

A seguir examino um trecho que ironiza o refinamento dos franceses:

It is not *mal a propos* to take notice here, that tho' La Fleur availed himself but of two different terms of exclamation in this encounter—namely, *Diable!* and *Peste!* that there are nevertheless three, in the French language; like the positive, comparative, and superlative, one or the other of which serve for every unexpected throw of the dice in life.

Le Diable! which is the first, and positive degree, is generally used upon ordinary emotions of the mind, where small things only fall out contrary to your expectations—such as—the throwing once doublets—La Fleur’s being kick’d off his horse, and so forth—cuckoldom, for the same reason, is always—*Le Diable!*

But in cases where the cast has something provoking in it, as in that of the bidet’s running away after, and leaving La Fleur aground in jack-boots—’tis the second degree.

’Tis then *Peste!*

And for the third—

—But here my heart is wrung with pity and fellow-feeling, when I reflect what miseries must have been their lot, and how bitterly so refined a people must have smarted, to have forced them upon the use of it (pp. 188-190).

O capítulo a que este trecho se refere é todo dedicado a ironizar os franceses: em um primeiro momento, a empáfia e então o refinamento, que será examinado aqui. A ironia é preparada ao longo do trecho com a explicação do narrador em tom um tanto pedagógico das exclamações de frustração na França, a classificação, a gradação e a aplicabilidade de cada uma, para então, por fim, condoer-se com a contradição de um povo tão refinado usar expressões tão grosseiras.

Apresento a seguir parte das quatro traduções propostas para análise:

Freitas	Martins
E, quanto ao terceiro – Mas, neste caso, meu coração fica apertado de compaixão e solidariedade, quando reflito sobre os infortúnios sofridos e os martírios enfrentados por um povo tão refinado a ponto de se ver forçado a empregá-lo. (pp. 189-191)	E, quanto ao terceiro... Mas aqui sinto apertar-me o coração, de compaixão e solidariedade, ao refletir quão amargamente deve ter sofrido um povo tão requintado, para se ver obrigado ao uso de semelhantes expressões. (p. 63)

Xavier	Pinheiro
Quando ao terceiro... Sinto o coração desolado de piedade e de compaixão fraternal, pensando nas misérias que deve ter sofrido, nas amarguras em que se terá saciado um povo tão refinado, a ponto de se ver constrangido a fazer uso dela. (p. 61)	E quanto ao terceiro – – Mas aqui meu coração se confrange de piedade e de sentimento de solidariedade quando reflito que desgraças devem ter sido o quinhão de um povo tão refinado, que deve ter sofrido amargamente para ter sido forçado a usá-lo. (p. 52)

As quatro traduções apresentam o paradoxo explorado por Sterne para alcançar o tom irônico da cena e, em graus variados, encontraram soluções bastantes felizes. Martins oblitera um trecho do original, que todavia não priva o texto da ironia. A minha tradução e a de Xavier aproximam-se na estruturação do período e a tradução proposta por Pinheiro parece-me muito apropriada, a sua reorganização do período foi bastante eficiente, em especial, ao adiantar “um povo tão refinado” e o emprego de “quinhão” parece estabelecer uma relação mais próxima com o texto proposto por Sterne.

Contudo, apesar de a tradução proposta por Pinheiro do trecho examinado apresentar, na minha opinião, opções mais interessantes, a ironia é mantida nas quatro traduções.

A atividade tradutória, por mais cuidadosa que seja, reflete uma leitura, uma percepção resultante de uma experiência literária, além de gerar escolhas, que, por mais que se evite, suprimirão, em algum momento, certos aspectos do texto original. Contudo, apesar de eventuais frustrações, há certos textos que resistem a repetidas traduções, Borges, por exemplo, disse que “Quijote gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión” (1931). Outros casos bastante representativos dessa categoria são alguns livros da Bíblia como o

Eclesiastes e o Cântico dos Cânticos, que resistiram até mesmo à tradução em geral literalista de João Ferreira de Almeida⁵⁵.

Os excertos traduzidos examinados relativos à paródia e à ironia revelaram opções por vezes bastante discrepantes, mas, de uma maneira geral, preservaram os esquemas de ironia e paródia propostos por Sterne. Acredito que a sobrevivência destes esquemas nas traduções brasileiras se deva, sobretudo, ao texto mesmo. A escrita de Sterne, ao mesmo tempo que é complexa e desafiadora para o tradutor, é tão cuidadosamente estruturada, a ponto de dificultar deslizos consideráveis. Isto evidencia o apuro lingüístico com que Sterne escreveu *A Sentimental Journey* que tem sobrevivido até mesmo à prova da tradução, apesar de simplificações, interpretações enviesadas e tentativas de disciplinar pontuação e paragrafação propostas por algumas tradutoras brasileiras.

2.4 THOU

Nesta seção, faço uma análise dos desvios no uso que Sterne faz do pronome *thou* e das suas formas correlatas *thee* e *thy* ao longo do texto, a que está associado este recurso e como isto se reflete na tradução.

No inglês antigo, o *thou* era o pronome da segunda pessoa do singular com a função de sujeito, o pronome correspondente com função de objeto era o *thee*, as formas no plural eram respectivamente *ye* e *you*. No *early modern English*, o pronome *ye* foi sendo gradualmente substituído pelo *you*; e

By the time of Shakespeare, *you* had developed the number ambiguity it retains today, being used for either singular or plural; but in the singular it also had a role as an alternative to *thou / thee*. It was used by people of lower rank or status to those above them (such as ordinary people to nobles, children

⁵⁵ Padre português que traduziu a Bíblia no século XVII.

to parents, servants to masters, nobles to the monarch), and was also the standard way for the upper classes to talk to each other. (Crystal. 1995, p. 71)

Dessa forma, na linguagem coloquial, na época de Shakespeare, o *thou* e o *thee* eram ativados, ao passo que o *you* se aplicava a um uso mais formal. Ainda de acordo com Crystal, o *ye* continuava em uso até que “by the end of the 16th century it was restricted to archaic, religious, or literary contexts. By 1700, the *thou* forms were also largely restricted in this way” (id., p. 71). Wales concorda: “Most histories of English stop discussing ‘thou’ after the seventeenth, or the eighteenth at the latest, when it is considered ‘marked’ rather than ‘unmarked’ and characteristically regard it as ‘obsolete’”, mas acrescenta que isto é verdade para o inglês padrão e formal.

O caráter solene que comumente se associa a *thou* pode ser uma consequência do seu emprego no texto bíblico, em especial, quando se dirige a palavra a Deus. Apesar de *you* ser então uma alternativa viável e, talvez, a mais apropriada até mesmo pela formalidade que encerrava, o texto bíblico ativa o *thou*. Crystal aponta duas possíveis razões para esta opção:

This may be because the usage was consciously archaic – a recollection of the early Middle English situation when *Thou* would have been the only possible form of address in the singular. Alternatively, the usage may show the influence of the first Bible translators, who were following languages that distinguished second person singular and plural pronouns. (...) This practice may have influenced the choice of *Thou* in English, even in an age when a singular *you* would have been possible. (p. 71)

Assim, o emprego de *thou* em clássicos da literatura como Shakespeare e no texto bíblico, primeiro na tradução de Tyndale e depois retomado na King James, imprime uma formalidade ao pronome, que, na prática, inexistia.

Wales ressalta que o *thou* não é empregado apenas na Bíblia, mas em sermões, hinos religiosos, cerimônias religiosas e que o seu emprego no discurso litúrgico é “very much a powerful symbol, a style marker of something set apart”.

Cabe ressaltar porém, ainda de acordo com Wales, que o pronome *thou* e suas formas correlatas são usados em áreas de Yorkshire, Derbyshire, Nottinghamshire e Lincolnshire mas estes são usos restritos, que não configuram em enciclopédias e gramáticas do inglês padrão e que tendem a desaparecer “because of the spread of standard English into the educational system, the increased mobility of the population, and the rise of urbanization”.

2.4.1 *THOU EM A SENTIMENTAL JOURNEY*

Em *A Sentimental Journey*, bem como em *Tristram Shandy*, Sterne muda o registro, passando do emprego do pronome *you* para o *thou*, às vezes, em períodos seguidos e, com alguma frequência, sem conexão aparente com o enredo:

– And what have you to do, my dear, said I, with *The Wanderings of the Heart*, who scarce yet know you have one; nor, till love has told you it, or some faithless shepherd has made it ache, canst thou ever be sure it is so. – *Le Dieu m'en garde!* said the girl. – With reason, said I – for if it is a good one, 'tis pity it should be stolen; 'tis a little treasure to thee, and gives a better air to your face, than if it was dress'd out with pearls. (p. 232)

Esse uso intercambiado dos pronomes não é inaugurado por Sterne. Tome-se, por exemplo, Shakespeare que o fez em diversas ocasiões⁵⁶.

⁵⁶ Ver *King Lear*, ato I e *Hamlet*, atos I e III.

Sterne escreveu *A Sentimental Journey* em inglês coloquial do século XVIII e o pronome *thou* já era então um arcaísmo comumente associado a um registro mais solene, poético ou religioso.

Em *A Sentimental Journey*, Sterne lança mão do pronome *thou* e suas formas correlatas, *thee* e *thy*, ao longo de todo o texto. Há, como é de se esperar, casos em que o emprego do pronome está direta ou indiretamente relacionado ao texto bíblico. Há citações literais: “*What aileth thee? and why art thou disquieted? and why is thy understanding troubled?*” (p. 154) e inúmeras adaptações e paráfrases do texto bíblico, nas quais o texto da Bíblia apresenta outros pronomes e que o autor os reescreve com o *thou*: “Imbibe the oil and wine which the compassion of a stranger, as he journeyeth on his way, now pours into thy wounds” (p. 316).

É importante ressaltar que as citações e as adaptações da Bíblia de que Sterne lança mão têm como objetivo a exaltação do texto bíblico e de Deus, ainda que indiretamente, como quando exalta Bevoriskius, que, por sua vez, exaltou Deus⁵⁷.

A associação que o autor faz do *thou* com o divino explicita-se nas ocorrências em que o autor se dirige a Deus em orações ou pedidos, como, por exemplo:

Gracious heaven! cried I, kneeling down upon the last step but one in my ascent, grant me but health, thou great Bestower of it, and give me but this fair goddess as my companion – and shower down thy mitres, if it seems good unto thy divine providence, upon those heads which are aching for them. (p. 244)

Em português, a Bíblia Sagrada de João Ferreira de Almeida, do século XVII, e a Bíblia de Jerusalém, de 1981, apresentam o pronome *tu* em todo o texto, independentemente do receptor, mesmo nas preces⁵⁸. Apesar de A Bíblia na Linguagem de Hoje, de 1973, apresentar o *você* quando os homens falam entre si ou

⁵⁷ Ver original p. 270 e tradução p. 271.

⁵⁸ Ver Lc 11, 2-4 e Mt 6, 9-13.

quando Deus lhes dirige a palavra, o *tu* é mantido quando o receptor é Deus. Para a tradução do romance, usei a Bíblia de Jerusalém e a Bíblia Sagrada de Almeida para as alusões e citações bíblicas no texto de Sterne.

Dessa forma, mantive o *tu* na tradução para manter a relação que Sterne estabelece com o texto bíblico e com o divino e para conservar o estranhamento motivado pelo emprego do pronome na narrativa, como, por exemplo, no trecho destacado⁵⁹:

Sterne	Freitas
and wast thou in my own land, where I have a cottage, I would take thee to it and shelter thee: thou shouldst eat of my own bread, and drink of my own cup – I would be kind to thy Sylvio – in all thy weaknesses and wanderings I would seek after thee and bring thee back (p. 314)	e se estivesses na minha terra, onde tenho uma choupana, te levaria lá e te abrigaria: comerias do meu pão e beberias da minha taça – seria gentil com o teu Sylvio – em todas as tuas fraquezas e desvios, procuraria por ti e te traria de volta (p. 315)

Em todas as ocorrências em que o *thou* é ativado em *A Sentimental Journey*, em citações e paráfrases da Bíblia ou em preces, o traduzi pelo *tu*, uma vez que é o pronome empregado no discurso bíblico em língua portuguesa. Há a opção pelo *vós*, sobretudo em relação às preces; isto, contudo, incorreria em discordância com o texto bíblico, citado ao longo de toda a narrativa. Nas Bíblias em língua portuguesa, os pronomes *tu* e *vós* são empregados de forma discriminada, de acordo com o número, portanto optei por manter o *tu* em todo o texto.

Das três traduções de *A Sentimental Journey* para o português que analisei, duas, a de Xavier e a de Pinheiro, adotaram a mesma estratégia, ao passo que Martins emprega tanto o *tu* quanto o *vós*. O trecho acima destacado refere-se a Maria, personagem de *Tristram Shandy*, a quem Yorick se dirige com *you*, com

⁵⁹ 2Sm 12, 3.

exceção de dois trechos em que há alusão ao texto bíblico, este e outro referente à parábola do bom samaritano.⁶⁰

A minha tradução, bem como a de Xavier e a de Pinheiro, seguiu o esquema do original, ou seja, onde havia referência ao texto bíblico e portanto o *thou*, usei o *tu* e onde havia *you*, traduzi por *você*. Martins ignorou a opção estabelecida no original e optou por ativar somente o *tu*, como, por exemplo, no trecho destacado:

Sterne	Martins
And where will you dry it, Maria? said I. – I'll dry it in my bosom, said she –'twill do me good. And is your heart still so warm, Maria? said I. (p. 314)	– E onde o secarás, Maria? – perguntei. – Eu o secarei em meu seio – respondeu; – far-me-á bem. E o teu coração ainda conserva calor, Maria? (p. 135)

A opção de Martins intriga porque não há como entender suas razões. Supor que Sterne tenha empregado o *thou* e o *you* aleatoriamente é um tanto ingênuo, dada a regularidade do emprego dos pronomes em toda a narrativa e da coerência subjacente às ocorrências do *thou*. Contudo, o que há de mais curioso nesta opção é a desatenção com suas conseqüências.

A atividade tradutória requer uma leitura meticulosa. Claro que muitos aspectos escapam à leitura do tradutor e que tradução completa e perfeita inexistem; todavia, é difícil não identificar esta assimetria no romance e mais ainda não perceber que por trás desta irregularidade há, ainda que não se entenda, um porquê e um efeito. Ao optar pelo emprego do *tu* no trecho acima, a tradução de Martins se priva de ressaltar o discurso bíblico, de que Sterne lança mão ao longo de toda a narrativa.

Contudo, para além da relação dialógica do texto de Sterne com a Bíblia e da presença da culpa e da melancolia, que percorre igualmente todo o romance, o que chama a atenção nas ocorrências do *thou* é que uma parte delas está ligada a um

⁶⁰ Ver p. 316 do original.

discurso lamentoso, melancólico, sentimental e outra parte a um discurso cômico. Percebe-se que, no primeiro caso, as circunstâncias encerram ora perda, ora arrependimento ao longo do texto e servem de baliza para o discurso patético, que, embora permeie todo o romance, vê-se associado, um sem-número de vezes, ao emprego do pronome.

A opção pelo *thou* estabelece amiúde a abordagem do sublime e é por meio do pronome que Sterne o explicita. Ao longo da narrativa, há inúmeras apóstrofes dirigidas a tudo que exerce poder sobre a humanidade ou que foge ao controle humano: Deus, a fantasia, a natureza, a liberdade, a sensibilidade, a paixão. Há nestas apóstrofes uma melancolia e uma reverência exploradas por meio da formalidade e do distanciamento a que o narrador se impõe diante delas. Na tradução, optei por preservar o *tu* para manter o tom cerimonioso do original e para marcar o desvio de registro:

Sterne	Freitas
Dear sensibility! source inexhausted of all that's precious in our joys, or costly in our sorrows! thou chainest thy martyr down upon his bed of straw – and 'tis thou who lifts him up to HEAVEN – eternal fountain of our feelings! – 'tis here I trace thee – and this is thy divinity which stirs within me (p. 316)	Cara sensibilidade! fonte inesgotável de tudo que é precioso nas nossas alegrias ou custoso nos nossos pesares! acorrentaste teu mártir ao seu leito de palha – e és tu que o elevas ao PARAÍSO – eterna fonte de nossos sentimentos! – é aqui que te descubro – e é esta tua divindade que se agita dentro de mim (p. 317)

Dessa maneira, Sterne trata do sublime com linguagem sublime, em consonância com Demetrius que defendia que “na prosa, a linguagem poética imprime sublimidade”⁶¹ (p. 226) e que “o estilo deve ser apropriado para o assunto

⁶¹ Em inglês: *poetical language in prose lends sublimity.*

– um estilo simples para um assunto simples e um estilo grandioso para um assunto grandioso”⁶² (p. 228).

Até aqui, viu-se que o desvio estabelecido pelo *thou* está associado ao sentimental e ao patético; contudo, Sterne inaugura o desvio no desvio e reinventa um uso cômico para o pronome, dessacralizando-o, ou, talvez, divinizando o mundano.

Este efeito no texto de *A Sentimental Journey* manifesta-se sobretudo em oposição ao registro formal e ao distanciamento com que Sterne aborda o sublime, aqui caracterizado pelo uso sacralizado do *thou*. O pronome, empregado no discurso divino, patético e poético, é subvertido e passa então a se aplicar a questões menores, ao prosaico.

A comicidade, que se reflete neste emprego do *thou*, estabelece-se nos assuntos tratados, em especial, nas investidas amorosas (pp. 232, 250, 275) e nas apóstrofes a Eugenius (pp. 212, 240). No trecho que se segue, por exemplo, onde há uma alusão a um envolvimento entre Yorick e a *fille de chambre*, o narrador faz uma espécie de discurso, carregado de sentimento de culpa cristã, em defesa da paixão e de si mesmo diante de Deus, depois de esboçar alguma resistência:

If Nature has so wove her web of kindness that some threads of love and desire are entangled with the piece – must the whole web be rent in drawing them out? – Whip me such stoics, great Governor of nature! said I to myself – Wherever thy providence shall place me for the trials of my virtue – Whatever is my danger – whatever is my situation – let me feel the movements which rise out of it, and which belong to me as a man –and if I govern them as a good one, I will trust the issues to thy justice: for thou hast made us, and not we ourselves. (p. 280)

Exporei a minha tradução e a tradução de Martins referente a parte do trecho acima para fazer um exame da tradução do *thou* e da sua coerência ao longo da narrativa:

⁶² Em inglês: style must be appropriate to its subject – a modest style to a modest subject, and a grand style to a grand subject.

Freitas	Martins
Arranca de mim tais estóicos, grande regente da natureza! disse para mim mesmo – independentemente de onde a tua providência me colocar para o julgamento da minha virtude – independentemente do meu risco – independentemente da minha situação – deixa-me sentir os movimentos que surgem dela e que pertencem a mim como homem – e se os conduz como se deve – confiarei as questões à tua justiça, pois tu nos fizeste – e a ti pertencemos. (p. 281)	Arrancai-me tal estoicismo, grandioso Governador da natureza! – falei comigo mesmo. – Onde quer que a providência me coloque para provar a minha virtude, qualquer que seja o perigo, qualquer que seja a situação em que me encontre, deixai-me sentir as emoções que dela se originam, e que me pertencem na minha qualidade de homem; e se eu as governar como um homem de bem, confiarei o resultado à vossa justiça, porque fôstes vós quem nos fizestes, e não nós próprios. (p. 115)

A tradução de Martins oscila, ao longo do romance, entre os pronomes *tu* e *vós*. O critério para o emprego do *vós* parece ter sido em preces dirigidas a Deus; há, entretanto, casos que não se encaixam neste critério e em que a tradutora parece não atender para a mudança do pronome no original. Acredito que a opção de Martins afeta a recepção estética do texto, uma vez que esta outra opção para a tradução do *thou* gera um impedimento desnecessário para a associação entre os usos de que Sterne faz do pronome, sua sacralização e dessacralização.

Há, no trecho destacado, uma referência ao texto dos Salmos⁶³. Apesar de a intenção aqui ser o exame do emprego dos pronomes, chama a atenção o fato de que, em detrimento do original, Martins tenha optado por ignorar a referência ao texto bíblico, recurso recorrente em todo o romance. Há uma discrepância entre os textos das Bíblias em inglês e português, mas, nesse caso, a substituição de um trecho pelo outro não representa problema interpretativo e, além disso, mantém a referência pretendida. É importante considerar na atividade tradutória os detalhes

⁶³ Sl 100, 3: Sabei que Iahweh é Deus, ele nos fez e a ele pertencemos.

que resultam em efeitos para a recepção do texto, pois ignorá-los incorre em risco de condescendência com o leitor contemporâneo.

No fragmento acima, Martins opta pelo pronome *vós*, o que em si não está errado: há em português a tendência a fazer preces com esse pronome. O que é questionável nesta opção é a desatenção com o desalinho consciente de Sterne. Ao optar pelo *vós*, Martins impede o contraste entre os usos e o seu efeito.

Só se estabelece o efeito destas passagens quando confrontadas com o efeito melancólico das outras que ativam o *thou* com tal propósito. No texto traduzido, é importante que se busque reproduzir este suposto desalinho, ou ainda, que as oposições exploradas por Sterne entre *you* e *thou* e entre o *thou* sublime e o *thou* burlesco sejam reconhecidas e discriminadas na leitura. Dessa forma, optei por manter a segunda pessoa do singular no texto traduzido tanto para estabelecer uma identidade com o *tu* aliado ao discurso bíblico e já adotado ao longo da tradução nas ocorrências do *thou* patético, quanto para marcar a irregularidade calculada de Sterne:

Sterne	Freitas
<p>my dear Eugenius, thou hadst passed by, and beheld me sitting in my black coat, and in my lack-a-day-sical manner, counting the throbs of it, one by one, with as much true devotion as if I had been watching the critical ebb or flow of her fever – How wouldst thou have laugh'd and moralized upon my new profession?– and thou shouldst have laugh'd and moralized on – Trust me, my dear Eugenius, I should have said, 'there are worse occupations in this world <i>than feeling a woman's pulse.</i>' – But a</p>	<p>meu caro Eugenius, se passasses por ali e me visses sentado com meu casaco preto e com meu ar lânguido, contando as pulsações, uma a uma, com uma devoção tão verdadeira como se estivesse acompanhando o fluxo e o refluxo crítico da sua febre – Como terias rido e moralizado a respeito da minha nova profissão? – e terias rido e moralizado – Acredite, caro Eugenius, eu diria “há ocupações piores neste mundo <i>que sentir o pulso de uma mulher.</i>” – Mas de uma grisette! Dirias – e numa</p>

Grisset's! thou wouldst have said – and in an open shop! (p. 212)	loja aberta! (p. 213)
--	-----------------------

Acredito que um dos desafios da tradução de *A Sentimental Journey* está em ressaltar as marcas do *thou*, sem, contudo, se pretender um texto do século XVIII. Dessa forma, mantive a alternância dos pronomes proposta pelo autor, sem perder de vista que esta tradução é atual, atentando para os arcaísmos já presentes no texto de partida, buscando aliar o tom arcaizante que Sterne imprime a determinadas passagens do seu texto à inteligibilidade.

Cabe ressaltar a importância da inteligibilidade do texto, apesar das alardeadas estratégias de visibilidade do tradutor apregoadas por Venuti⁶⁴, porque o texto, por si só, já apresenta algumas dificuldades dado o distanciamento temporal e as várias citações e alusões a outros textos, além dos muitos trechos em francês. Contudo, acredito ser desnecessária a adoção de uma postura de condescendência com o leitor, acreditando que a simplificação do texto facilitaria a leitura. Uma estratégia respeitosa com o leitor, acredito, é a adoção do paratexto, o que será discutido no próximo capítulo.

⁶⁴ Ver, por exemplo, *The Translator's Invisibility* (1995) e *The Scandals of Translation* (1998).

CAPÍTULO 3

A TRADUÇÃO DE *A SENTIMENTAL JOURNEY*

Neste capítulo, discuto aspectos ligados ao processo de tradução de *A Sentimental Journey*, atentando, sobretudo, para o lapso temporal entre a sua primeira publicação e a tradução aqui proposta. Este distanciamento temporal demanda um posicionamento diante do texto a ser traduzido que pode ir desde uma tentativa de simplificação do texto até uma de reverência para com o texto original, como na estratégia defendida por Schleiermacher⁶⁵. Para efeito de análise, discutirei não só as estratégias da minha tradução, mas também, a exemplo do capítulo anterior, cotejarei trechos desta com aquelas de Xavier, Martins e Pinheiro. Este exame, porque pautado neste lapso, versará sobre a estruturação do romance, o papel das notas de tradução e a relevância do intertexto para a tradução.

A preocupação com a distância temporal não se deve a uma tentativa de análise fundamentada na recepção do texto de Sterne no século XVIII; deve-se antes à consciência da relevância do contexto de então para o ato tradutório porque dependente de um entendimento do ambiente em que se inseria. O exame desta inserção temporal de *A Sentimental Journey* é importante na medida em que explicita, por exemplo, algumas das relações de intertextualidade e de ironia estabelecidas por Sterne. De acordo com Jauss,

a verificação deste “ser diferente”, da distância estranha na contemporaneidade da obra literária, exige uma leitura reconstrutiva que inicie com a procura daquelas perguntas – geralmente difíceis de reformular – às quais o texto dava a resposta em sua época.⁶⁶ (2002, p. 882)

⁶⁵ Ver *Sobre os diferentes métodos de tradução* in Clássicos da teoria da tradução, vol. 1, pp. 27-87.

⁶⁶ Tradução de Marion Hirschmann e Rosane Lopes.

O texto de Sterne é rico em referências a outros textos, à literatura de viagem e ao sentimentalismo. Propor uma tradução e um posterior exame desta tradução sem entender o diálogo que estava sendo travado na obra pode gerar uma versão empobrecida na língua de chegada.

A narrativa de *A Sentimental Journey* é construída a partir de episódios em que há uma profusão de digressões e alusões diretas e indiretas a outros textos. É no processo de tradução que estes traços ficam mais claros. O tradutor se vê diante de capítulos seguidos ou intercalados com o mesmo título, interrupções constantes da narrativa e inúmeras paráfrases, cujas origens nem sempre são claras. Além disso, há uma tensão constante entre o sentimental e o humor e uma certa tendência à sugestão, em detrimento do explícito.

A tradução cuidadosa requer uma leitura pormenorizada. É esta leitura que idealmente garante a compreensão do texto para que ele seja vertido na língua de chegada. Sterne parece concordar com isso, pois no capítulo *The Fragment – Paris*, Yorick vê-se diante de um fragmento que ele julga ser de Rabelais e, depois de várias tentativas frustradas de leitura, diz: “I thought I made sense of it; but to make sure of it, the best way, I imagined, was to turn it into English, and see how it would look then” (p. 292).

Há instâncias de obscuridade ao longo de toda a narrativa de Sterne. O primeiro desafio é tentar decifrá-las para então traduzi-las, resistindo à tentação de esclarecer o texto.

Uma tradução não pode nem deve ser um comentário. (...) nos momentos em que o original apenas sugere ao invés de expressar com clareza, onde ele se permite o uso de metáforas cujas relações são de difícil compreensão, onde omite idéias de ligação, nesses momentos o tradutor cometeria uma injustiça ao introduzir por conta própria e arbitrariamente uma clareza que altere o caráter do texto⁶⁷. (Humboldt, 2001, p. 99)

⁶⁷ Tradução de Susana Kampff Lages.

Busquei manter na minha tradução, sempre que possível, as ambigüidades presentes no texto original, não por uma reverência ao autor nem por um comprometimento com alguma teoria específica de tradução, mas pela regularidade destas ocorrências e pelo efeito que geram.

Acredito que o principal desafio da tarefa tradutória esteja em transcender a tendência à cisão do texto em forma e conteúdo e enxergar a complementaridade de ambos os aspectos no texto. Esta transcendência evitaria eventuais simplificações, desmembramentos e deformações do texto, que geram amiúde traduções que mais parecem explicações, adaptações ou pastiches do texto original.

Berman, em *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, deu uma das contribuições mais pertinentes para a discussão da prática tradutória quando propôs uma categorização das deformações da letra decorrentes da atividade tradutória. O esquema apresentado pelo autor parte da negação da prática da tradução etnocêntrica que prima pela mera transmissão de sentido: “La transmission du sens est mauvaise, parce que le sens est lié à la lettre, et que la captation du sens ne saurait nous fournir qu’un message brouillé, déformé.” (1999, p. 46)

É interessante observar a relação não explicitada pelo autor entre as suas idéias e aquelas defendidas por Schleiermacher concernentes à tradução. Ao afirmar, por exemplo, que na tradução etnocêntrica o elemento estrangeiro deve se aclimatar à língua de chegada, ou, mais claramente, ao citar os princípios da tradução etnocêntrica:

On doit traduire l’oeuvre étrangère de façon que l’on ne ‘sente’ pas la traduction, on doit la traduire de façon à donner l’impression que c’est ce que l’auteur aurait écrit dans la langue traduisante. Ici la traduction doit se faire oublier (...) Cela signifie que toute trace de la langue d’origine doit avoir disparu, ou être soigneusement délimité. (id., p. 35)

O trecho destacado estabelece uma relação muito próxima com o que Schleiermacher disse a respeito do método de tradução por ele condenado, ou seja, aquele em que o tradutor deixa o leitor em paz e leva o autor até ele:

[A]o não mostrar o autor como ele mesmo teria traduzido, mas como ele teria originalmente escrito em alemão como alemão, dificilmente tem outro critério de perfeição, além de que se pudesse garantir que todos os leitores alemães em conjunto tivessem se deixado transformar em conhecedores e contemporâneos do autor⁶⁸. (2001, p. 45)

As idéias do autor alemão se fazem presente na exposição de Berman, ainda que de forma não manifesta, o que se observa, sobretudo, no último capítulo, quando, ao defender a literalidade na tradução, Berman se apóia justamente nas duas condições defendidas por Schleiermacher: um movimento que busque a recuperação de obras estrangeiras e que a língua para a qual se traduz seja dotada de uma certa flexibilidade de modo a possibilitar o acesso ao novo, como estrangeiro mesmo, sem pretender naturalizá-lo.

A literalidade defendida por Berman não significa tradução palavra por palavra, mas pode causar a impressão de que é, o que se deve à sua preocupação pela preservação de traços do texto original. No exemplo dado por Berman, a tradução da *Eneida* por Klossowski, esta preservação se traduziu na manutenção da ordem das palavras do original, alheia à língua de chegada, gerando a sensação de um texto estrangeiro, com elementos estrangeiros, possibilitando, assim, um novo acesso a um texto já muito traduzido e conhecido na cultura ocidental.

De acordo com Berman, o tradutor deve “chercher inlassablement le *non-normé* de sa langue. (...) La traduction, c’est cela: *chercher-et-trouver le non-normé de la langue maternelle pour y introduire la langue étrangère et son dire*” (1999, p. 131). É este caráter acolhedor da língua que permite que o tradutor a elasteça até o limite em que “le français peut *naturellement* (re)devenir latin et épique” (id., p. 131). Isto não quer

⁶⁸ Tradução de Margarete von Mühlen Poll.

dizer que o tradutor deva violentar sua língua, mas buscar nela zonas em que haja flexibilidade de forma a explorar as possibilidades da língua.

Berman discute a tradução e suas implicações com uma lucidez admirável, sobretudo se considerarmos alguns dos seus contemporâneos que, não obstante o exemplo do mesmo teórico e tradutor alemão, propuseram estratégias que priorizavam justamente o não-acesso ao texto traduzido ou a subversão do sentido e da letra. Entre outros, este é o caso da visibilidade venutiana e das traduções feministas.

Berman dedica o primeiro capítulo à tradução etnocêntrica, que ele define como a: “qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture”. (id., p. 29) Apesar de a crítica à tradução etnocêntrica ser prática corrente há bastante tempo⁶⁹, o autor provavelmente achou necessário valer-se dela talvez como uma introdução ao seu esquema, exposto no capítulo seguinte.

Berman trata das deformações que, de acordo com ele, gozam de aprovação cultural dado o prestígio da tradução etnocêntrica. O autor se propõe então a fazer um exame destas deformações no campo da tradução da prosa, o que, acredito, constitui uma de suas principais contribuições. Berman chama, com propriedade, a atenção para a negligência com que a tradução da prosa tem sido tratada e discorre sobre características da prosa que têm reflexo direto no ato tradutório.

De acordo com Berman, a prosa literária caracteriza-se pela multiplicidade lingüística que encerra, já que “elle mobilise et active la totalité des ‘langues’ coexistent dans une langue” (p. 50) e por uma certa informidade conseqüente de uma enorme combinação de línguas que coexistem na narrativa. Esta informidade gera um texto em desalinho, em que várias vozes operam simultaneamente, desafiando a tradução e muitas vezes levando o tradutor a estratégias que visam o apagamento ou a correção deste descompasso no texto original. Berman acredita

⁶⁹ Ver, por exemplo, *Gender and the Metaphorics of Translation* de Lori Chamberlain e *The Scandals of Translation* de Lawrence Venuti.

que é neste descompasso mesmo que está a riqueza do texto, ou seja, na pluralidade lingüística.

Estas observações de Berman são bastante relevantes para a discussão da tradução de *A Sentimental Journey*, uma vez que sua narrativa é marcada por uma coexistência de registros, que, por vezes, distingue o que o autor considera prosaico do que ele considera sublime ou sentimental, com a ressalva de que por vezes ele ironiza este mesmo sublime. Berman afirma que o principal problema da tradução da prosa é respeitar a multiplicidade de discursos do romance e, em consonância com ele, acredito que, na tradução em questão, é importante manter a alternância proposta por Sterne, uma vez que é partindo do próprio desalinho que se estabelece um dos traços distintivos da sua escrita: o humor.⁷⁰

Berman, que se apressa em dizer que sua classificação não se pretende exaustiva, lista treze tendências deformantes: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos padrões textuais, a destruição ou a exotização das redes languageiras vernaculares, a destruição das locuções e dos idiotismos e o apagamento das superposições de línguas.⁷¹

Apesar de Berman explicar cada uma destas tendências, as fronteiras entre elas parecem com alguma freqüência um tanto imprecisas e por vezes tem-se a sensação de que duas tendências se sobrepõem. Ao falar da racionalização, por exemplo, Berman afirma que ela

[P]orte au premier chef sur les structures syntaxiques de l'original, ainsi que sur cet élément délicat du texte en prose qu'est sa ponctuation. La rationalisation re-compose les phrases

⁷⁰ Ver capítulo 2.

⁷¹ Em francês: la rationalization, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement et la vulgarization, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitative, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiotismes, l'effacement des superpositions de langues.

de manière à les arranger selon une certaine idée de l'ordre d'un discours. (id., p. 53)

E, mais adiante, ao discutir a destruição dos ritmos, comenta que esta “peut affecter considérablement la rythmique, par exemple en s'attaquant à la *punctuation*”. (id., p. 61) Pode-se dizer que as duas deformações lidam com aspectos textuais diferentes: a primeira com a organização do discurso, visando a sua uniformização e a segunda com o ritmo da narrativa. Contudo, acredito que o ritmo da narrativa e a organização do discurso têm uma relação de interdependência, tanto que, quando a tradução interfere nestes dois aspectos, o resultado é um texto simplificado com sua estrutura reorganizada de maneira a favorecer a simples simetria ou a linearidade do texto na língua de chegada.

No entanto, esta eventual imprecisão não retira da classificação proposta por Berman a relevância para a análise da tradução, em especial, da tradução de prosa. Tomarei algumas destas tendências ao longo do exame que proponho fazer da tradução de *A Sentimental Journey* e que têm estreita relação com as principais dificuldades de tradução do romance.

Passo agora a examinar alguns aspectos da tradução de *A Sentimental Journey*, em especial daqueles que impõem uma tomada de decisão por parte do tradutor ou uma estratégia específica dada a idade do texto ou a alguma idiossincrasia do romance.

3.1 A ESTRUTURA DE *A SENTIMENTAL JOURNEY*

Um aspecto relevante da narrativa de *A Sentimental Journey* é a sua estrutura, a saber, dois volumes, o primeiro com 38 capítulos e o segundo com 32. Na tradução, mantive a mesma disposição do original. O mesmo esquema de organização foi seguido apenas por Pinheiro; Martins não seguiu a divisão em volumes, mas optou

pela divisão em capítulos e Xavier ignorou tanto a divisão em volumes quanto em capítulos. Vale observar a esse respeito que quanto mais antiga a tradução maior é a sua liberdade com o texto original. A tradução de Xavier é de 1939, a de Martins é de 1963 e a de Pinheiro é de 2002, o que contraria a moderna corrente que defende a visibilidade do tradutor.

A visibilidade do tradutor, de acordo com Venuti, se daria pelo que ele chamou de *escrita de resistência*. É por meio desta estratégia que o tradutor poderia idealmente interferir de maneira consciente no texto traduzido para, dessa forma, desvelar a sua intervenção e deixar claro para o leitor que aquele texto foi traduzido.⁷² Contudo, ao que parece pela estratégia adotada por cada tradutora, quanto mais se avança nos estudos da tradução, mais colado ao original fica o texto traduzido.

Em geral, a tradução é gerada por uma demanda e há estratégias que priorizam justamente a simplificação, como em traduções de clássicos da literatura para públicos específicos. Todavia, o que se percebe, além destas demandas de mercado, é que no Brasil, a constante demanda de tradução e o seu crescente prestígio no ambiente acadêmico vêm redimensionando, ao longo dos anos, a importância da atividade tradutória e aumentando nos tradutores a consciência do valor estético do objeto literário.

Acredito que a razão para esta relação mais estreita com o original se deva, em parte, à conscientização de que a simplificação por si só implica, na maioria das vezes, perdas que afetam a recepção estética do texto. De acordo com Jauss,

A descoberta do caráter estético, característico ao texto poético (...), deve seguir a orientação dada à percepção estética pela disposição do texto, pela sugestão do ritmo e pela realização gradativa da forma. A compreensão estética (...) está orientada principalmente para o processo da percepção. Remete, portanto, hermeneuticamente ao horizonte de experiência da primeira leitura, o qual muitas vezes pode tornar-se visível em sua

⁷² Ver Venuti, L. *The Scandals of Translation: toward an ethics of difference*. Nova York: Routledge, 1998.

coerência formal e plenitude de significado – principalmente em textos historicamente distantes. (2002, p. 877)

Os comentários de Jauss relativos à percepção estética apesar de originalmente voltados ao texto poético parecem pertinentes à discussão aqui proposta na medida em que exploram a centralidade da estruturação e do ritmo textual para a percepção do fato estético. O ritmo, comumente mais associado à poesia, não está ausente na prosa. Berman, ao discutir o ritmo no romance e no ensaio, diz: “ils sont même multiplicité entrelacée de rythmes”. (p. 61)

Que conseqüências pode ter para o texto a opção de redução do número de capítulos de Xavier? A tradutora aglutina capítulos com o mesmo título, como, por exemplo, os quatro capítulos seguidos intitulados *Montriul* (pp. 174-182), ou os quatro seguidos intitulados *The Passport: Versailles* (pp. 260-272). Ela segue com a mesma estratégia em capítulos com o mesmo título, porém intercalados, como, por exemplo, os capítulos *Maria Moulines, Maria e Maria Moulines* (pp. 310-316) e aglutina igualmente capítulos com títulos diferentes, como os capítulos *The Desobligeant: Calais, Preface in the Desobligeant e Calais* (pp. 140-150). Outra estratégia que chama a atenção é que a tradutora subtrai dos títulos, quando possível, as referências à localização, o que Sterne marca em todo o romance. Assim, por exemplo, há nove capítulos seguidos que apresentam Paris como subtítulo⁷³ cuja referência Xavier oblitera.

De fato, há uma recorrência de capítulos com o mesmo título ou subtítulo ao longo de toda a narrativa. Ora, supor que estas ocorrências sejam casuais é pouco provável dada a sua constância e é pouco prudente julgar que estas repetições sejam desnecessárias.

Ao optar por unir capítulos, acredito que Xavier ignora a construção da narrativa em episódios e se perde. Ainda que os capítulos sejam seguidos e apresentem o mesmo título, tratam de eventos diferentes, ainda que guardem relação entre si.

⁷³ São eles: *The Wig: Paris; The Pulse: Paris; The Husband: Paris; The Gloves: Paris; The Translation: Paris; The Dwarf: Paris; The Rose: Paris; The Fille de Chambre: Paris; The Passport: Paris.* (pp. 206-236).

Os quatro capítulos seguidos intitulados *The Passport: Versailles* (pp. 260-272), por exemplo, tratam de eventos diferentes ainda que em torno de uma mesma questão: a obtenção do passaporte. Nestas ocorrências, observa-se o ritmo que Sterne imprime à narrativa, que é de uma rapidez e uma espontaneidade próprias do discurso oral, “the order of ideas, their suddenness and irrelevancy, is more true to life than to literature” (Woolf. 1963, vii). O esquema de Sterne de representação do real prima por aproximar o leitor do ritmo da criação e, para tal, o fluxo de pensamento e a associação de idéias são priorizados. Assim, cada capítulo *The Passport: Versailles* prepara o próximo, sem, contudo, tratar a mesma questão. Por exemplo, o primeiro capítulo apresenta o primeiro contato entre Yorick e o conde de B**** e acaba com uma referência a Shakespeare, o segundo trata da apresentação entre os dois personagens, quando o conde confunde o narrador com o Yorick de Shakespeare, o terceiro começa com uma referência a *Much Ado about Nothing* e trata do sublime na literatura e o quarto exalta Beviroskius, que, por sua vez, exalta a natureza e Deus.

Quando opta pela união dos capítulos, Xavier altera não apenas uma divisão, mas o ritmo mesmo da narrativa. A tradução em si é bastante legível, o texto escorreito, mas o empobrecimento gerado pela estratégia de aglutinação fica claro quando seu texto é confrontado com o original e com as outras duas traduções posteriores. É provável que a tradutora tenha adotado esta estratégia em favor da legibilidade, o que indicaria a possibilidade de, na sua leitura, ela ter julgado a organização adotada por Sterne um obstáculo desnecessário ao acesso ao texto, o que a levou à adoção de uma estratégia facilitadora. No sistema de deformações proposto por Berman, a estratégia de Xavier se encaixaria na homogeneização, em que “Face à une oeuvre hétérogène (...) le traducteur a tendance à unifier, à homogénéiser ce qui est de l’ordre du divers, voire du disparate”. (1999, p. 60)

Outra questão pertinente à organização da narrativa é a sua estruturação em parágrafos e a formação dos períodos. O romance é permeado por uma profusão de parágrafos longos, às vezes, formados por um único período. Há ocorrências de parágrafos que correspondem a capítulos inteiros, como *The Monk: Calais* (pp. 140) e

The Desobligeant: Calais (p. 140), bem como períodos que correspondem a parágrafos, como o segundo do capítulo *The Monk: Calais* (pp. 138) formado por um único período de 294 palavras. Esta organização proposta por Sterne faz parte do seu esquema consciente de representação subjetiva das experiências relatadas ao longo do texto. Os parágrafos e os períodos longos legitimam a aproximação com o real e o fluxo do pensamento explorados pelo autor e imprimem ao texto a velocidade das associações.

É o fluxo do pensamento que dita o ritmo da narrativa. Se o tradutor ignora este mecanismo ou não se dá conta dos procedimentos de que Sterne lança mão para alcançar este efeito, ele corre o risco de privar a tradução de uma das qualidades distintivas do texto de Sterne, a representação realista da associação de idéias. Na tradução aqui proposta, procurei manter a mesma organização do original, preservar a divisão dos parágrafos e a extensão dos períodos. Busquei, dessa maneira, imprimir à tradução um ritmo próximo àquele do original.

Xavier reproduz a organização em parágrafos do original, mas segmenta os longos períodos do texto, estratégia que se mostra coerente com a sua opção de aglutinar capítulos. A atenção de Xavier parece voltar-se sobretudo à legibilidade do texto traduzido e as opções da tradutora parecem priorizar um texto mais próximo do seu público.

A tradução que mais se afasta do original quanto à organização dos parágrafos é a de Martins, que decompõe tanto parágrafos quanto períodos. O texto de Sterne apresenta diálogos embutidos nos longos parágrafos, marcados por travessões e capitulares. O autor não abre parágrafos para marcar os diálogos, estratégia que parece corroborar a agilidade que o autor imprime à narrativa. Martins desmembra os parágrafos justamente nas ocorrências de diálogos, produzindo, dessa forma, um texto preso às regras de paragrafação do português. Onde há a alternância de interlocutores no corpo do parágrafo, a tradutora abre outro parágrafo, como se quisesse “disciplinar” o texto, ou lhe conferir uma organização mais rígida, mais depurada.

Exponho a seguir um dos exemplos mais significativos desta fragmentação de Martins:

Sterne	Martins
<p>The fair <i>fille de chambre</i> came close up to the bureau where I was looking for a card—took up first the pen I cast down, then offered to hold me the ink: she offer'd it so sweetly, I was going to accept it—but I durst not—I have nothing, my dear, said I, to write upon.—Write it, said she, simply, upon any thing.— (p. 276)</p>	<p>A formosa <i>fille de chambre</i> aproximou-se da escrivaninha onde eu procurava um cartão, apanhou primeiramente a pena que eu largara, e então ofereceu-se para para segurar-me o tinteiro. Ofereceu-se de maneira tão meiga, que eu ia aceitá-lo mas não ousei.</p> <p>– Não tenho nada, minha cara, – falei – em que possa escrever.</p> <p>– Escreva sobre qualquer coisa – disse ela com simplicidade. (p. 113)</p>

Ao longo de todo o capítulo *The Temptation – Paris*, Sterne vai criando uma tensão, preparando o trecho final, em que faz uma alusão ao envolvimento sexual entre Yorick e a *fille de chambre*. Todo o processo é lento e cuidadoso e a percepção da cena parece ter um papel central em cada movimento explorado. Watkins disse que Sterne “visualizes his characters and his scenes, and he makes us visualize them as clearly as if they were before our eyes” (1968, p. 174).

A tensão que vai sendo criada com gestos, olhares, pensamentos e interlocuções é representativa do estado psicológico que se estabelece no capítulo. Ao fragmentar o parágrafo, Martins faz baixar a tensão, diminui a sensação de urgência de Yorick e quebra o erotismo da cena.

Acredito que uma das questões mais espinhosas ligadas à atividade tradutória seja reconhecer o que Ricoeur chamou de “irreducibilidade do par próprio e estrangeiro⁷⁴” (2004, p. 19). O tradutor se vê com frequência diante de situações em que forçosamente tem que optar entre naturalizar o texto, neste caso adequando a

⁷⁴ Em francês: l'irréductibilité de la paire du propre et de l'étranger.

paragrafação às normas vigentes, ou estrangeirizá-lo, reproduzindo a disposição presente no original. No caso da paragrafação, a estratégia adotada terá conseqüências para o ritmo do texto na língua de chegada.

Pinheiro, de uma maneira geral, mantém a divisão de parágrafos e a extensão de períodos proposta por Sterne. Há duas ocorrências que fogem do esquema, uma em que a tradutora aglutina dois parágrafos (p. 100) e outra em que desmembra um período (p. 117). Contudo, dada a regularidade com que Pinheiro segue a organização do romance, estes casos parecem ter sido mais desatenções ocasionais que propriamente opções conscientes.

Na tradução que proponho do romance, procurei preservar a estrutura do texto por entender que a regularidade de repetições e inserções e a extensão de parágrafos e períodos propostas por Sterne têm um propósito. Berman afirma que “les grandes oeuvres en prose se caractérisent par un certain ‘mal écrire’, un certain ‘non-contrôle’ de leur écriture. (...) Mais son ‘mal écrire’ est aussi sa richesse” (1999, p. 51). Procurei manter a lógica que organiza o texto de Sterne, este pretense ‘non-contrôle’, sem, espero, agredir a língua de chegada, mas buscando na língua mesma meios de estendê-la, ou de ampliar seus limites. Na minha tradução procurei não comprometer o acesso ao texto, sem, contudo, negar o estranhamento do texto de Sterne.

Nas seções seguintes, examino o papel das notas de tradução para *A Sentimental Journey*, a relevância do intertexto no texto de Sterne e como as tradutoras lidaram com essas questões.

3.2 NOTAS

O paratexto, de maneira paradoxal, potencia o alcance do texto sem fazer parte dele, fazendo a mediação entre texto e público. O paratexto é, dessa forma, de

uma maneira geral, um satélite do texto, tangenciando-o nesta mediação que faz. Esta mediação apóia o texto na medida em que lhe dá acesso em maior ou menor grau. Prefácios e notas são mais representativos deste acesso que dedicatórias, por exemplo.

Genette conferiu três características básicas ao paratexto: a natureza funcional, a subordinação ao texto a que se refere e a descontinuidade. De acordo com ele,

The paratext in all its forms is fundamentally heteronomous, auxiliary, and dedicated to the service of something other than itself that constitutes its *raison d'être*. (...) the paratextual element is always subordinate to “its” text, and this functionality determines the essence of its appeal and its existence (2001, p. 12).

A descontinuidade, por sua vez, associa-se a esta funcionalidade, uma vez que a utilidade do paratexto depende de contingências temporais e socioculturais, que definem a validade, ou a necessidade, do paratexto.

Em relação à nota, que é o elemento paratextual em análise, este caráter circunstancial pode ser demonstrado por um breve exame de algumas edições de um mesmo romance, em uma determinada língua. A edição da Oxford da coleção *The World's Classic* de *A Sentimental Journey*, datada de 1963, por exemplo, não apresenta uma nota sequer além das sete propostas por Sterne, ao passo que a edição da Penguin, datada de 2001, apresenta um total de 243 notas, além das notas do próprio autor.

Este caráter instável da nota pode estar ligado a uma série de fatores, e destaque entre eles: a preferência do autor, quando for o caso, ou da editora; o público que se pretende atingir, no caso de edições acadêmicas [scholarly editions]; a presença de dialetos ou línguas estrangeiras no texto e o lapso temporal entre a escrita do texto e uma edição atual.

Na minha tradução de *A Sentimental Journey*, busquei fornecer uma tradução anotada que favorecesse o contato do leitor com o texto e cujas notas abarcassem desde questões históricas, intertextuais a lingüísticas, uma vez que

Footnotes serve, at their most elemental, as commentaries on, or references for, the parts of the text to which they are keyed. (...) As annotations, they are innately referential as well, reflecting on the text, engaged in dialogue with it, and often performing an interpretive and critical act on it, while also addressing a larger, extratextual world in an effort to relate this text to other texts, to negotiate the middle ground between this author and other authors, between this author and the reader (Benstock. 1983, p. 204).

A nota normalmente traz um tipo de informação muito precisa a respeito de um trecho do texto. Esta precisão da nota estabelece um paralelo evidente com o prefácio, como Genette chamou a atenção, na medida em que podem tratar das mesmas questões, retomando a nota o que o prefácio já tinha preparado, contudo este de uma maneira mais genérica e aquela mais específica.

A nota, dada a sua especificidade, tem como alvo o leitor do texto, mas não qualquer leitor. O leitor de notas é um leitor especial, curioso, que se interessa pelo processo de escrita do texto, ou pelas conexões que o autor estabelece entre o texto que o leitor tem diante de si e, por exemplo, outros textos, culturas ou tendências. Apesar da autonomia do texto em relação à nota, o tipo de informação que ela transmite o amplia ao mesmo tempo em que lhe é acessório, sendo portanto facultativo, tendo uma função relativa e dependente do tipo de leitor do texto.

No caso de textos mais afastados temporalmente, as notas, bem como outros elementos paratextuais da mesma natureza, direcionam uma leitura ou impõem uma interpretação, que conferem à narrativa um sentido aliado ao tempo em que foram produzidas. Ferreira afirma ser “impossível fechar o ciclo das leituras realizáveis de um texto e também das propriedades materiais geradas por cada nova edição” (2004). Uma vez que o texto encerra várias leituras e que estas leituras são

construídas e produzidas em um determinado contexto sociocultural, como, por exemplo, algumas leituras feministas dos romances de Sterne⁷⁵, as notas sofrem variações na mesma proporção.

O conteúdo das notas varia de acordo com o autor das mesmas. As notas do autor, de uma maneira geral, podem justificar ou esclarecer o texto em si, e, como lembra Genette, surgem habitualmente em edições posteriores, como uma resposta à crítica; as notas do editor, em uma publicação póstuma, podem, por exemplo, esclarecer conjunturas econômicas, sociais e políticas e estabelecer relações intertextuais.

As notas do tradutor podem explorar, além das questões relacionadas às notas do editor, questões próprias do processo tradutório, como eventuais dificuldades decorrentes da distância cultural, lingüística ou temporal entre o original e sua conjuntura e o texto de chegada e a conjuntura deste,

uma vez que o próprio texto apela à experiência empírica de cada um dos seus leitores (...) A percepção humana da experiência empírica é diferente, por isto a variação está no texto mas também nos leitores e naquilo que a sua experiência lhes traz, na forma como condiciona as suas leituras não só dos textos, mas do mundo em geral ” (Ferreira. 2004).

Pode-se estabelecer, assim, uma relação entre nota e tradução, na medida em que ambas, de uma forma geral, tangenciam os textos a que se referem e têm a mesma natureza instável. Ao mesmo tempo em que instituem uma interpretação, tanto as notas quanto as traduções estão constantemente sofrendo mudanças e tornando-se supérfluas de acordo com as conjunturas. Benjamin chamou a atenção para o caráter esgotável da tradução se comparada ao original: “pois enquanto a palavra do poeta perdura em sua língua materna, mesmo a maior tradução está

⁷⁵ Ver McMaster, Juliet. “Walter Shandy, Sterne, and Gender: a Feminist Foray” e Descargues, Madeleine. “*A Sentimental Journey*, or “The case of (In)delicacy” ambos no **Critical Essays on Laurence Sterne**. Nova York: G.K. Hall & Co. 1997.

fadada a desaparecer dentro da evolução da sua língua e a soçobrar em sua renovação” (2001, p. 197).

3.2.1 NOTAS EM *A SENTIMENTAL JOURNEY*

Há dois tipos de notas que são examinados nesta tese: as notas de Sterne e as notas das tradutoras de *A Sentimental Journey* para o português do Brasil. Sterne lança mão de sete notas, seis das quais esclarecem palavras ou expressões em francês.⁷⁶ Como o autor morreu semanas depois do lançamento do romance, suas notas não foram resultado de críticas, mas sim uma mediação deliberada, uma decisão tomada antecipadamente. Dividirei a análise das notas em duas partes: as notas de Sterne e das tradutoras que resultam das ocorrências em francês na narrativa e as outras notas de tradução.

3.2.1.1 OCORRÊNCIAS EM FRANCÊS EM *A SENTIMENTAL JOURNEY*

Uma possível causa de ininteligibilidade manifesta-se quando há mais de uma língua em um texto a ser traduzido. A exigência de uma intervenção do tradutor para a compreensão de trechos em língua estrangeira dependerá, em grande medida, do público a que se destina o texto, da proximidade entre a língua de partida e a de chegada e da inserção daquele segundo código na cultura para a qual o texto será traduzido.

Em *A Sentimental Journey*, há trechos de extensões variadas ao longo de toda narrativa em francês. Sterne, quando escreveu o romance, entendeu que seu público prescindia de tradução a não ser em seis ocorrências, são elas: *droits d'aubaine* (p.

⁷⁶ A sétima nota de Sterne é intertextual e será analisada na seção 3.3.1.1.

132), *desobligeant* (p. 140), *bidet* (p. 188), *bouquet* (p. 298), *fiacre* (p. 300) e *couvert* (p. 306). Nos outros casos, o autor não fornece tradução, nem mesmo no caso da carta que La Fleur oferece como modelo para que Yorick escreva a Madame de L*** às páginas 202 e 204, indicando uma expectativa de compreensão da língua estrangeira naquele momento e para aquele público. Segundo Benstock, “footnotes appear to be (and often are) afterwords, appended to a text that is not in itself fully accessible to readers; the notes allow the writer to anticipate readers’ needs, to answer potential questions” (1983, p. 204). Assim, não acredito que houvesse uma estratégia de opacidade pretendida, uma vez que o autor julgou necessário traduzir determinadas passagens.

Esta expectativa, claro, varia de acordo com o tempo, o que se pode demonstrar com a edição de *A Sentimental Journey* da Penguin de 2001, que usei para a tradução do romance. Nesta edição, Paul Goring, responsável pela introdução e notas, achou pertinente traduzir para o inglês todos os trechos em francês.

Examinando a seguir as estratégias adotadas pelas tradutoras para estes excertos em francês em *A Sentimental Journey*. Para tal, dividirei os fragmentos em francês em dois grupos: o primeiro inclui as passagens que o autor traduziu e o segundo inclui os outros trechos em francês do romance.

Estas análises distintas justificam-se na medida em que a postura da tradutora diante das notas propostas pelo autor pode ser reveladora do seu grau de reverência para com o autor e com o texto de partida e, por outro lado, sua postura em relação às outras passagens em francês pode, de certa forma, refletir uma determinada estratégia de tradução. Por fim, pode-se comparar entre as duas estratégias de uma mesma tradutora, o que pode ser reveladora da sua postura em relação à atividade que exerce.

3.2.1.1.1 TRECHOS EM FRANCÊS E O AUTOR

Na tradução da Athena, Xavier traduziu apenas três das seis traduções propostas por Sterne: *droits d'aubaine*, *desobligeant* e *bidet*. Acredito que esta opção deva estar fundamentada no fato de que as outras três palavras fazem parte do léxico da língua portuguesa com o mesmo sentido proposto por Sterne nas suas notas. Ainda que *bouquet* apresente uma variação em relação à grafia local, a palavra é prontamente reconhecível. Acredito que a mesma estratégia tenha sido aplicada para a tradução de *bidet*, uma vez que o vocábulo seria provavelmente associado ao bidê, peça sanitária.

Interessante observar que apesar de a etimologia indicar que *bidet* como peça sanitária data de 1739, bastante próximo da publicação do romance, e *bidet* como cavalo data de 1564, Sterne julgou necessário explicitar o sentido pretendido, evitando, assim, uma interpretação enviesada.

Na tradução da Cultrix, Martins parece optar por uma não-estratégia. A tradutora traduz apenas as primeiras notas de Sterne, as referentes a *droits d'aubaine* e *desobligeant*. *Bidet* e *bouquet* são traduzidos para o português como cavalo e buquê no corpo do texto. Já *couvert* e *fiacre* passam sem menção e em itálico para chamar a atenção para o fato de estarem em francês. Tem-se, pois, três posturas distintas em um mesmo texto traduzido por uma única pessoa. A tradução das duas primeiras notas de Sterne parece indicar um caminho que não se confirma com a tradução no texto de *bidet*. Contudo, mais intrigante ainda é a opção de traduzir ou aportuguesar *bouquet* e grafar as duas outras palavras, *fiacre* e *couvert*, legítimas integrantes da língua de chegada, em itálico, ressaltando que se tratam de palavras estrangeiras.

Na tradução da Nova Fronteira, Pinheiro traduziu todas as notas do autor, porém as dividiu em dois grupos e, para cada grupo, a tradutora adotou uma estratégia específica. Para o primeiro grupo composto por *droits d'aubaine*, *desobligeant* e *bidet*, a tradutora, a exemplo de Xavier, traduziu as notas de Sterne. Para o segundo grupo composto por *bouquet*, *fiacre* e *couvert*, a tradutora optou por preservar a tradução

fornecida por Sterne em inglês e, entre parênteses, forneceu a tradução ou uma explicação da nota do autor. Parecem-me obscuras as razões que levaram a tradutora a optar pela separação dos grupos.

Bouquet, por exemplo, à página 129, é mantido em francês e em itálico e na nota tem-se: “*Nosegay*. (Ou seja, ramallete de flores perfumadas – N. T.)” Interessante observar que, justamente nas ocorrências identificáveis pelo leitor brasileiro no sentido pretendido pelo autor, Pinheiro tenha julgado necessário valer-se de notas explicativas, como aquela referente a *fiacre*: “*Hackney-coach*. (Em português é comum o uso do francês *fiacre*, já incorporado ao nosso léxico – N.T.)” (p. 131). Pinheiro, ao explicitar entre parênteses que *fiacre* já faz parte do léxico da língua portuguesa, mostra-se consciente da sua estratégia de usar a nota de Sterne, ainda que se prove desnecessária. Contudo, mais interessante ainda é observar, por meio desta estratégia, a reverência que Pinheiro demonstra ter pelo original e pelo autor. O receio do desvio, ainda que em uma nota, revela-se mais poderoso que o bom senso e parece indicar que a tradutora ignora o caráter circunstancial e cultural da nota.

Não defendo a visibilidade nos termos venutianos nem a escrita de resistência por ele advogada, porém a subordinação inadvertida a um texto ou a um autor tampouco me parece uma postura refletida. E isso não por uma postura panfletária ou sindicalista, mas em nome do bom senso, da concisão e, sobretudo, contra a condescendência para com o leitor, que é a questão mais criticável nesse caso. *A Sentimental Journey* é por si só um texto complexo, espinhoso, não só pela ambigüidade que encerra, como também pela distância temporal. É, portanto, natural que haja palavras desconhecidas, como talvez *fiacre* para um leitor contemporâneo, porém, acredito que, por se tratar de uma palavra já incorporada à língua portuguesa, a sua tradução seja prescindível.

A tradução que proponho, a exemplo da tradução de Xavier, apresenta apenas as três primeiras notas propostas por Sterne: *droits d'aubaine*, *desobligeant* e *bidet*. As outras três traduções do francês, que Sterne julgou necessário fornecer para o seu público, não julguei relevantes para a compreensão do texto, já que *bouquet*,

apesar de grafado de maneira diferente de *buquê*, é prontamente reconhecível e *fiacre* e *convert* fazem parte do léxico da língua de chegada, inclusive com o sentido explicitado pelo autor. Justifico a minha opção de ignorar as três últimas notas do autor sobretudo por entender a nota como um elemento cultural localizado temporalmente e, portanto, fugidio e instável por natureza.

Ainda que a noção de bom senso encerre em si uma parcela substancial de subjetividade, creio que a minha estratégia, bem como a de Xavier, esteja mais ligada ao bom senso que à coerência. Ainda que a tradução tenha ignorado três notas do autor, entendo que as notas, de uma maneira geral, têm valor circunstancial e por isso optei pela não-tradução. Já a aleatoriedade de Martins inviabiliza a identificação de uma estratégia por trás das suas opções, que, acredito, não primam pela coerência nem pelo bom senso. A escolha de Pinheiro de traduzir as notas ininteligíveis para o público brasileiro e de transcrever as notas inteligíveis de Sterne em inglês com uma explicação parentética surpreende pela assimetria aparentemente gratuita e parece igualmente carecer tanto de coerência quanto de bom senso.

3.2.1.1.2 TRECHOS EM FRANCÊS E O TRADUTOR

O primeiro desafio para um tradutor diante de um texto em que há uma simultaneidade de línguas é a exigência de uma capacidade mínima de compreensão instrumental da segunda língua presente no texto fonte. O desafio seguinte será definir uma estratégia para lidar com estes trechos no texto traduzido. É de se esperar que as passagens continuem na segunda língua, uma vez que no texto fonte as línguas fonte e estrangeira coexistem. Contudo, como as traduções são, em geral, resultado de uma demanda, há de se pensar no leitor e no seu acesso a estes trechos, ou, até mesmo, na possibilidade de uma opacidade pretendida, o que não será considerado neste trabalho, já que, como observado na seção anterior, parece impertinente ao romance.

A necessidade de mediação do tradutor entre leitor e texto variará de acordo com o grau de proximidade entre a segunda língua do original e a língua de chegada e da inserção daquela cultura na cultura de chegada. Esta intervenção estará condicionada a uma determinada conjuntura e, por isso mesmo, terá uma configuração definida temporalmente, ou seja, há possibilidades distintas de lidar com esta questão em diferentes traduções do mesmo texto ao longo do tempo.

As traduções brasileiras de *A Sentimental Journey* ilustram a questão neste romance em que há uma profusão de trechos em francês. Há cerca de cem ocorrências em francês em *A Sentimental Journey* e variam de palavras isoladas a uma carta, a carta de amor de La Fleur (p. 202-204).

Na sua tradução, de 1939, Xavier apresenta apenas uma nota em que providencia a tradução de uma palavra francesa, *fripier*. Em 1963, Martins julgou necessário traduzir apenas a carta de amor que La Fleur empresta a Yorick (p. 71), *salique* (p. 77) e *plus badinant* (p. 131), cujas notas não são propriamente tradução mas, no primeiro caso, uma explicação (“Sálica – referente à Lei Sálica”) e no segundo, um direcionamento do significado supostamente pretendido pelo autor (“No sentido em que emprega o autor, quer dizer ‘mais à vontade’”).

A tradução brasileira seguinte, a de Pinheiro, teve que esperar quarenta anos para surgir, em 2003. Pinheiro traduziu quinze ocorrências em francês do romance, catorze das quais foram em nota e uma no corpo do texto. Intrigante esta tradução de *Le Dimanche – Paris*, título de um capítulo, por Domingo – Paris (p. 122), já que Sterne usou o francês em alguns títulos de capítulos e a tradutora optou por traduzir apenas este. Há três capítulos intitolados *The Remise Door – Calais*, por exemplo, que ela traduz por A porta da Remise – Calais e, em nota, dá a tradução de *remise*, já para o capítulo *Le Patisser – Versailles* a tradutora mantém o mesmo título do original sem tradução em nota.

A estratégia de mediação limitada das duas primeiras tradutoras, Xavier e Martins, pode ser decorrente da inserção mais significativa da língua e da cultura francesa no Brasil na época em que as traduções foram produzidas. Parece não

haver uma estratégia de mediação da segunda língua estrangeira na tradução proposta por Pinheiro, que parece seguir um esquema aleatório, uma vez que *vis à vis* merece tradução ao passo que *voilà un persiflage*, por exemplo, não merece.

Na tradução que propus, traduzi em nota todas as ocorrências do francês a primeira vez que apareceram, com exceção de casos em que o mesmo vocábulo apresentava significados distintos. Esta estratégia de tradução foi tomada antes da tradução do romance e tem como fundamento proporcionar ao leitor com uma compreensão limitada ou nula do francês o acesso aos trechos escritos nesta língua no texto traduzido.

Além de fornecer a tradução destes fragmentos em notas finais, atualizei no próprio texto o francês de Sterne, cuja competência no idioma demonstrou-se duvidosa, o que se confirma com dados biográficos.⁷⁷ Este esquema de mediação que empreguei na tradução do romance decorre da percepção de que não há razão para dificultar o acesso a um texto que já é complexo por si só. De outra forma, acho, apenas um leitor do francês com competência suficiente para identificar os deslizos de Sterne e a grafia do idioma no século XVIII entenderia todos os fragmentos. Acredito que a atualização e a tradução em notas dos fragmentos em francês que constam na narrativa conferem ao leitor, seja ele versado no idioma ou não, os elementos necessários para o acesso ao romance. Como não pretendi que a minha tradução tivesse sido escrita no século XVIII, pareceu-me insensato um texto escrito em português contemporâneo com trechos em francês setecentista.

3.2.2 NOTAS DE TRADUÇÃO EM *A SENTIMENTAL JOURNEY*

O papel mediador da tradução entre texto e leitor tem nas notas um mecanismo de ampliação, possibilitando um aprofundamento da compreensão do

⁷⁷ Sterne escreveu: “I splutter French so as to be understood”. (Correspondência, p. 178). Richard Phelps, em uma carta a Henry Egerton datada de abril de 1762, comentou que Sterne seria considerado um grande gênio na França também “if he would learn to speak before he attempts talking”.

texto. A necessidade de ampliação e aprofundamento varia de acordo com alguns fatores, a distância temporal, por exemplo, caso do romance de Sterne em análise. Quanto maior o lapso de tempo transcorrido entre um texto e uma nova tradução, mais oportuna será uma intensificação deste processo de intervenção do tradutor.

Em *A Sentimental Journey*, Sterne faz referência a personagens, textos, e pessoas nem sempre reconhecíveis para o público brasileiro das últimas sete décadas, período em que há tradução do romance no país. Há, igualmente, além das referências apresentadas pelo autor, aquelas que dizem respeito a questões circunstanciais que, óbvias naquele momento, parecem obscuras hoje. Um exemplo representativo desta opacidade decorrente da conjuntura de então é o episódio do passaporte e o temor do narrador de ficar preso na Bastilha dada a Guerra dos Sete Anos entre a Inglaterra e a França.

A análise que se segue das notas de tradução ignora as notas de tradução do francês já examinadas em seção anterior. As dez notas que a tradução da Athena apresenta são aparentemente de Xavier, uma vez que não há indicação de autoria. As notas da tradução da Cultrix são atribuídas a Jorge de Sena, porém, das cinco notas apresentadas apenas uma não está acompanhada da sigla N. da T. As cinquenta e sete notas da tradução da Nova Fronteira são atribuídas a Marta de Senna e a tradução que proponho conta com sessenta e três notas minhas.

Entre as dez notas de Xavier, duas referem-se a pessoas (Elizabeth Drapper, suposta amante de Sterne e mencionada no romance, e Guido Reni, pintor barroco italiano); quatro são explicativas (peripatético, benefício de clérigo, jâmbico e heléboro); duas referem-se a vocábulos em italiano (cicisbeo e vetturino) e duas são intertextuais (Bíblia e Cato).

A tradução da editora Cultrix apresenta cinco notas: uma de Sena e quatro de Martins. Sena, na sua nota, esclarece que Santiago (p. 64) é Santiago de Compostela. Duas das notas de Martins traduzem do italiano os mesmos vocábulos traduzidos por Xavier, uma é explicativa (heléboro) e outra refere-se a *Much Ado about Nothing*

de Shakespeare como “Muita preocupação por um nada”, o que surpreende, uma vez que já havia tradução do texto com o título *Muito barulho por nada*.⁷⁸

As notas de Senna que acompanham a tradução de Pinheiro denotam leitura cuidadosa e rigor de pesquisa. Há quinze notas intertextuais, trinta explicativas, quatro lingüísticas ou sobre o processo tradutório, sete referem-se a pessoas, e uma traduz um vocábulo em italiano. Apesar do caráter fundamental da intertextualidade no texto de Sterne, Senna optou por priorizar questões contextuais e históricas em suas notas, o que se justifica não apenas pelo tempo transcorrido entre a publicação do original e a tradução de Pinheiro, como também por uma preocupação de suprir a ausência de intermediação entre texto e público das traduções anteriores.

Não acredito que a centralidade de aspectos contextuais em detrimento de intertextuais nas notas de Senna se deva à ignorância das relações que Sterne estabeleceu entre *A Sentimental Journey* e outros textos, uma vez que suas notas revelam diligência na tarefa empreendida. Acredito que esta priorização está condicionada antes ao seu entendimento da não centralidade na cultura de chegada dos textos com os quais Sterne estabelece diálogo no romance, refiro-me aqui, em especial, à Bíblia.

As notas que acompanham a minha tradução classificam-se da seguinte maneira: sete fazem menção a pessoas, trinta e nove são intertextuais, doze são explicativas, cinco dizem respeito ao processo tradutório e lingüístico, uma refere-se a um vocábulo holandês e uma a um italiano. Priorizei, sobretudo, questões intertextuais nas minhas notas. Esta opção deve-se a uma preocupação em ressaltar o percurso literário de Sterne, os textos que, de uma maneira ou de outra, o ajudaram na sua formação como escritor e dos quais ele se apropriou na escrita do romance.

Pode-se perceber, através de um exame das notas das traduções brasileiras de *A Sentimental Journey*, o redimensionamento da prática tradutória ao longo destes setenta anos de tradução do romance no país, que passa de um tanto diletante para

⁷⁸ Mario Quintana traduziu *Much Ado about Nothing* com o título acima citado para a editora Globo em 1943, vinte anos antes da tradução de Martins.

uma atividade mais profissional e intelectualizada. Vê-se uma preocupação crescente com o papel mediador da tradução e das notas, que trazem desde informações contextuais e lingüísticas aos diálogos que Sterne estabeleceu entre *A Sentimental Journey* e outros textos: a intertextualidade, assunto da próxima seção.

3.3 INTERTEXTUALIDADE

O tradutor tem um papel importante na formação do cânone, uma vez que a tradução importa modelos, temática e gêneros, e, no processo de negociação destes elementos entre os códigos lingüísticos, a prática tradutória possibilita renovação para a literatura da cultura de chegada na medida em que integra marcas intertextuais do texto original à própria rede de referências intertextuais. Além de ajudar na formação do cânone local, a tradução mostra-se fundamental no seu estabelecimento, uma vez que retoma a cada certo tempo práticas literárias locais e estrangeiras, possibilitando e reiterando a comunicação entre culturas.

Gillespie chamou a atenção para o fato de que a tradução não apenas reflete o prestígio de um determinado texto, mas, em alguns casos, estabelece ou ajuda a estabelecer o prestígio do texto original e para o fato de que se certos textos fazem parte do cânone, isto se deve, em grande medida, à prática tradutória que lhes proporciona, a cada versão, um novo acesso: “Even where a text had been widely available in a previous translation, a fresh version could place it in a strong new light, and thus have an equally pronounced effect.” (2005, pp. 9-10). E cita o exemplo de Pope, tradutor da *Ilíada*.

Pope’s *Iliad* was by no means the first in English, but from the start, it is clear, readers could look to it for things they did not find, or had not found, in previous ones. Still more pertinently in the present context, they looked to it for things they did not find in native English poetry. (id., p. 10)

Pode-se dizer que a formação do cânone passa pela apropriação de recursos literários importados pela tradução, sobretudo em culturas cuja literatura está em processo de formação ou que atravessa um período de aridez.

O papel ativo do tradutor neste processo de abertura para o novo e o decorrente trânsito entre duas realidades literárias e culturais que permite a produção do texto traduzido estão condicionados a fatores conjunturais que motivam, ainda que não seja um processo consciente para o tradutor, determinadas posturas. Destes fatores, faz parte, além de questões culturais, temporais e lingüísticas, o histórico literário do tradutor, através do qual ele estabelecerá conexões e terá acesso às relações intertextuais apresentadas e exploradas pelo autor.

É por meio da identificação e do exame do intertexto que se explicita as relações que o autor estabelece no seu texto ao reatualizar discursos alheios: “Writing is the historical praxis of reading made visible” (Culler. 1976, p. 1383). O autor, de maneira consciente, manifesta o seu histórico literário e revela os autores e as obras que o ajudaram na sua formação e, mais especificamente, na composição daquele determinado trabalho. Isto não quer dizer que esta exposição seja necessariamente benigna, ela pode antes servir de pretexto para a ironia ou de material para a paródia.

Estas relações intertextuais propostas pelo autor funcionam como marcas nem sempre explícitas a serem desvendadas pelo leitor e que estão condicionadas a questões socioculturais. O processo de tradução vê-se balizado por essas questões e será tanto mais complexo quanto maior a distância entre as culturas estrangeira e local, uma vez que marcas intertextuais em uma cultura podem ser ignoradas parcial ou totalmente em outra. O tradutor pode valer-se, em casos de culturas muito distantes em que a referência ofereça resistência à tradução ou à clareza de identificação pelo leitor, por exemplo, de paratexto – estratégia que ressalva o tradutor de ignorar a relação intertextual estabelecida pelo autor. Federici, ao comentar sobre referências intertextuais, disse:

If left untranslated or partly translated, they must be explained and decoded for the target reader. The translation or the untranslatability of intertextual references visualises the act of mediation of the translator, his own journey through a cross-fertilised text which can maintain the linguistic and cultural specificities of the original text, or can totally erase them. (2007, p. 157)

A identificação e eventuais omissões de marcas intertextuais caracterizarão o texto meta, e o paratexto pode garantir a comunicação entre texto e leitor, enriquecendo e ampliando o acesso à cultura fonte.

Contudo, além do distanciamento cultural, o tradutor tem o seu processo de reescrita balizado pela própria bagagem literária e é esta bagagem que lhe permite a identificação das marcas intertextuais do original. É apenas pelo reconhecimento do entrelaçamento de textos proposto pelo autor que o tradutor pode estabelecer sua estratégia de mediação entre texto e leitor.

The many subtle intertextual networks left on the pages by the author must be recognised by the translator and transmitted to the target readers embedded in a different culture and context. In his role as a decoder of the complex and challenging intertextual web that the writer has interwoven for the reader, the translator's ability consists in reproducing the multiple layers of implied meanings and connotations in the target language for the receiving literary and cultural context. (Federici. 2007, p. 153)

Dessa maneira, a identificação das marcas intertextuais é bastante reveladora do conhecimento que o tradutor tem da língua, da cultura, da história e da literatura em que o texto original se insere. Claro que eventualmente pode escapar ao tradutor uma ou outra referência intertextual, mas a tradução de uma maneira geral e a literária em especial é essencialmente uma atividade que exige pesquisa, um certo ceticismo e interesse intelectual.

3.3.1 INTERTEXTUALIDADE EM *A SENTIMENTAL JOURNEY*

A obra de Sterne, em especial, os romances *Tristram Shandy* e *A Sentimental Journey*, é objeto de discussões e controvérsias desde o lançamento. As críticas contemporâneas refletiam esta ausência de consenso e alguns críticos o acusaram de plágio, citando, entre outros, Burton, Rabelais, Donne e Montaigne como fontes para os escritos de Sterne. Segundo Howes, “Although the originality of Sterne’s work had strongly impressed most of his contemporary readers as well as those of the next two decades, the charge had been made more than once that he was indebted in various ways to his predecessors” (1971, p. 81).

Howes comenta que as críticas mais incisivas estavam ligadas a moralismos, mas que as apropriações de Sterne eram apreciadas quando julgadas de acordo com parâmetros mais literários.

[N]o future critic could afford to ignore the fact of Sterne’s borrowings; but, once the initial furor had died down, the effect of the disclosures upon his standing was not as great as might have been expected. Even the moralists, who thought that the discovery of Sterne’s indebtedness would eventually reduce his literary reputation to the level on which they believed his indecency ought to place him, found that their predictions were unfulfilled. (id., p. 88)

A escrita de Sterne e seu esquema de intertextualidade parece ajustar-se à discussão de T. S. Eliot sobre tradição:

It [tradition] involves, in the first place, the historical sense, (...) and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in

his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and a simultaneous order. (2001, p. 1093)

Sterne propõe um esquema em *A Sentimental Journey* que prioriza justamente este *historical sense* de Eliot, Sterne parece ter tido esta percepção da presença do passado ou, antes, do universal independentemente de aspectos temporais. Assim, o texto de Sterne dialoga com textos antigos e contemporâneos, originalmente escritos em inglês ou em outras línguas.

Em *A Sentimental Journey*, Sterne além de usar material de *Tristram Shandy*, emprega recursos, cita ou faz alusões a diversos autores e obras, entre os quais a Bíblia, Shakespeare, Rabelais, Cervantes e Smollett destacam-se. Há uma feliz conjugação de fatores que possivelmente ajudaram Sterne na sua escrita: a crescente demanda de tradução dado o nível crescente de alfabetização da população inglesa e as muitas traduções de obras literárias de vulto.⁷⁹ Pode-se dizer que a tradução foi central no esquema intertextual de Sterne, já que o acesso do escritor à língua francesa era limitado e ao espanhol não devia ser diferente. A tradução de Thomas Shelton dos dois volumes de *Don Quijote*, por exemplo, saiu entre 1612 e 1620, e a de *Gargântua e Pantagrue* de Rabelais por Urquhart em 1653.

Discuto a seguir dois textos que fizeram parte do esquema intertextual de *A Sentimental Journey* e as estratégias das tradutoras em relação às marcas intertextuais propostas pelo autor. Os textos são: *Travels through France and Italy* de Smollett e a Bíblia.

⁷⁹ Ver Gillespie e Hopkins (eds.) “The Place of Translation in the Literary and Cultural Field 1660-1790” em *The Oxford History of Literary Translation in English*, volume 3: 1660-1790, p. 15.

3.3.1.1 *TRAVELS THROUGH FRANCE AND ITALY* EM *A SENTIMENTAL JOURNEY*

Apesar de reduzida, a presença de Smollett é fundamental porque empregada como motivo para paródia, recurso recorrente no romance. Há duas marcas intertextuais relacionadas a Smollett: a primeira está no próprio título do romance *A Sentimental Journey through France and Italy* e a segunda em uma nota.

No século XVIII, a literatura de viagem era um gênero estabelecido e contava com textos como *Remarks on Several Parts of Italy*, de 1705, de Addison, *Letters to a Young Gentleman in setting out for France*, de 1784, de Andrews, *The Journeys of Celia Fiennes*, de 1697, de Fiennes, e manuais como *The Gentleman's Pocket Companion For Travelling into Foreign Parts*, de 1723. As muitas publicações relacionadas a viagens para o continente, França e Itália sobretudo, dirigiam-se a pessoas que se deslocavam por motivo de saúde ou a filhos de aristocratas acompanhados por tutores em viagens com propósitos educativos – o chamado Grand Tour.

Smollett publicou o relato das suas viagens em forma de cartas intitulado *Travels through France and Italy* em maio de 1766. Sterne apropria-se de parte do título de Smollett e subverte o gênero em um romance que nada lembra a literatura de viagem.⁸⁰ Contrariamente ao conteúdo explorado então, Yorick não demonstra interesse por pontos turísticos, a sua atenção volta-se para as pessoas que encontra e para as situações vividas no percurso.

O relato de Smollett revela um viajante interessado em fazer turismo e dar dicas, por exemplo, o preço de serviços, como no trecho seguinte:

I have been guilty of another piece of extravagance in hiring a carosse de remise, for which I pay twelve livres a day. Besides the article of visiting, I could not leave Paris, without carrying my wife and the girls to see the most remarkable places in and about this capital, such as the Luxemburg, the Palais–Royal, the

⁸⁰ Ver capítulo 1, p. 14.

Thuilleries, the Louvre, the Invalids, the Gobelins, &c. together with Versailles, Trianon, Marli, Meudon, and Choissi. (letter VI)

Smollett faz críticas incisivas a condições de instalações, lugares e pessoas, como no seguinte trecho:

There are three young lusty hussies, nieces or daughters of a blacksmith, that lives just opposite to my windows, who do nothing from morning till night. They eat grapes and bread from seven till nine, from nine till twelve they dress their hair, and are all the afternoon gaping at the window to view passengers. I don't perceive that they give themselves the trouble either to make their beds, or clean their apartment. The same spirit of idleness and dissipation I have observed in every part of France, and among every class of people. (Smollett. Letter VI)

A intransigência de Smollett é motivo de censura no romance de Sterne:

I pity the man who can travel from *Dan* to *Beersheba*, and cry, 'Tis all barren—and so it is; and so is all the world to him who will not cultivate the fruits it offers. I declare, said I, clapping my hands chearily together, that was I in a desert, I would find out wherewith in it to call forth my affections— (p. 172)

Sterne prossegue, referindo-se a Smollett como Smelfungus:

The learned SMELFUNGUS travelled from Boulogne to Paris—from Paris to Rome—and so on—but he set out with the spleen and jaundice, and every object he pass'd by was discoloured or distorted—He wrote an account of them, but 'twas nothing but the account of his miserable feelings. (p. 172)

À página 172, Sterne cita parte de um trecho de Smollett referente ao Panteão: “’Tis nothing but a huge cock pit.”⁸¹ A menção ao comentário de Smollett é acompanhada de uma nota em que consta: “Vide S ——’s Travels.” Esta estratégia de pronta identificação da fonte em um elemento paratextual por parte do autor só acontece com esta referência a Smollett, não obstante a alusão a outros autores e textos.

Vale ressaltar a necessidade que Sterne teve, ao ativar uma nota, de impedir que qualquer outra leitura fosse ativada ou até que a alusão passasse despercebida. Sterne julgou necessário direcionar a leitura, destoando da estratégia de ambigüidade tão explorada ao longo de toda narrativa. O fato de o autor ver a possibilidade de imprecisão em um trecho, torna ainda mais possível a identificação de uma estratégia consciente de ambigüidade por Sterne.

Martins obliterou a nota de Sterne e não julgou necessário esclarecer em uma nota própria a referência a Smollett. Xavier traduziu a nota de Sterne: “Ver as Viagens de Smollet (*sic*) (Nota do autor)” e não julgou necessário fornecer nenhum outro tipo de informação. Na tradução da Nova Fronteira, Pinheiro, a tradutora, manteve a nota de pé de página de Sterne em inglês, como o autor a propôs, com o travessão, e Senna, responsável pelas notas, acrescentou duas notas a respeito de Smollett e sobre a narrativa que provocou a sua citação no romance de Sterne. Eu optei por traduzir a nota de Sterne como ele a propôs, com o travessão “Vide Viagens de S ——” e esclareci em nota: “Refere-se a Tobias Smollett e o seu *Travels through France and Italy* [Viagens pela França e pela Itália] em que faz críticas ao longo de todo relato.”

Martins parece corroborar a sua não-estratégia apontada na seção 3.2.1.1.1 com a opção de apagar a nota de Sterne. Se nas notas do autor referentes a trechos em francês, a tradutora faz opções discrepantes, sem adotar uma norma aparente, esta subtração é ainda mais intrigante, já que a tradutora elimina a única marca intertextual que o autor fez questão de ressaltar. A eliminação em si não é

⁸¹ O trecho a que o narrador se refere é: “I was much disappointed at sight of the Pantheon, which, after all that has been said of it, looks like a huge cockpit, open at top” (Smollett, Letter XXXI).

problemática, porém, ao mesmo tempo em que opta pelo corte da marca do autor, a tradutora não oferece uma opção ao leitor, que, distante temporalmente, dificilmente identificará Smelfungus como Smollett, tampouco a referência a *Travels through France and Italy*.

A opção de Xavier por traduzir a nota de Sterne sem o travessão parece mais apropriada se comparada à de Martins, uma vez que remete o leitor ao texto de Smollett. Pinheiro parece confirmar a sua reverência ao autor quando, mais uma vez, deixa uma nota de Sterne em inglês.⁸² Contudo, as notas fornecidas por Senna preservam a referência aludida pelo autor.

Na minha tradução, optei por traduzir a nota de Sterne pois julguei relevante a referência que o autor fez a Smollett a à literatura de viagem. Igualmente relevante pareceu-me explicitar em nota autor, título da obra aludida e o porquê do tom irônico de Sterne, ou seja, a evidente má vontade de Smollett com os hábitos estrangeiros.

3.3.1.2 A BÍBLIA EM *A SENTIMENTAL JOURNEY*

Em *A Sentimental Journey*, Sterne dialoga com o texto bíblico repetidas vezes. Este diálogo é tão notório que mesmo traduzido levou a reações da Igreja: “In 1819, shortly after Foscolo’s successful translation, the Vatican’s Index of Forbidden Books banned *A Sentimental Journey* for its ‘licentiousness and obscenity’, and for the ‘incorrect and outrageous use of biblical texts’” (Santovetti. 2004, p. 202). Outra confirmação da presença do texto bíblico nos romances de Sterne foi citada por Ginzburg em um diálogo entre Suard, tradutor de Hume para o francês, e Sterne em

⁸² Ver seção 3.2.1.1.1

que aquele teria perguntado o segredo da originalidade do romancista inglês, que teria respondido entre outros itens a leitura diária da Bíblia.⁸³

Na narrativa, há adaptações do texto bíblico, como em “she should *not only eat of my bread and drink of my own cup*, but Maria should lay in my bosom, and be unto me as a daughter”, à página 316, que se refere a

But the poor [man] had nothing, save one little ewe lamb, which he had bought and nourished up: and it grew up together with him, and with his children; it did eat of his own meat, and drank of his own cup, and lay in his bosom, and was unto him as a daughter. (2Sm 12, 3)

E alusões, como em “but La Fleur was out of the reach of every thing; for whether ’twas hunger or thirst, or cold or nakedness, or watchings, or whatever stripes of ill luck La Fleur met with in our journeyings, there was no index in his physiognomy to point them out by”, à página 180, que se refere a

Are they ministers of Christ? (I speak as a fool) I am more; in labours more abundant, in stripes over measure, in prisons more frequent, in deaths oft. Of the Jews five times received I forty [stripes] save one. Thrice was I beaten with rods, once was I stoned, thrice I suffered shipwreck, a night and a day I have been in the deep; [In] journeyings often, [in] perils of waters, [in] perils of robbers, [in] perils by [mine own] countrymen, [in] perils by the heathen, [in] perils in the city, [in] perils in the wilderness, [in] perils in the sea, [in] perils among false brethren; In weariness and painfulness, in watchings often, in hunger and thirst, in fastings often, in cold and nakedness (2Co 11, 23-27).

Sterne não julgou necessário, contrariamente à sua estratégia de explicitação no caso de Smollett, valer-se de nota para identificar nenhuma das suas referências à Bíblia, o que, dependendo da relação que o tradutor tem com o texto bíblico, pode

⁸³ Ver Ginzburg, Carlo. *Nenhuma ilha é uma ilha – Quatro visões da literatura inglesa*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 70.

dificultar a identificação destas marcas intertextuais. Vale ressaltar a centralidade do texto bíblico na cultura anglo-americana, representado sobretudo pela *King James Version*, publicada em 1611, sobre cujo valor literário Mackenzie disse: “For Protestantism, and for English literature at large, The AV [Authorized King James Version] is by 1660 the authoritative text” (2005, p. 458).

A Bíblia parece ocupar um lugar fundamental no ocidente: “It holds a unique and exclusive status not merely in terms of the religious history of the western world but also in literary history and even in what might be called our collective cultural psyche” (Carroll e Prickett. 1998, p. xi). No entanto, este prestígio manifesta-se de formas variadas de acordo com a cultura. O texto bíblico na cultura em que *A Sentimental Journey* foi escrito goza de uma influência literária reconhecida, a Bíblia é um texto lido e reconhecido, e o fato de Sterne ter sido pastor parece corroborar mais ainda a expectativa de que suas alusões à Bíblia fossem idênticas. Contudo, no Brasil, a Bíblia funciona mais como um amuleto, um objeto de adoração, e não obstante a sua presença nos lares, raramente é lida fora do ambiente institucional mediado por padres ou pastores.

Esta assimetria quanto à inserção do texto bíblico nas culturas envolvidas no processo tradutório gera conseqüências diretas para a tradução do romance. Espera-se, claro, que o tradutor perceba as redes intertextuais propostas pelo autor e que, a partir de então, estabeleça uma estratégia de como lidar com as marcas intertextuais do original. O pronome *thou*⁸⁴, por exemplo, reconhecido, como afirma Crystal⁸⁵, como parte de um texto obsoleto, religioso ou literário é comumente traduzido para o português pelo pronome tu, que não encerra a implicação do original. Esta ausência de contato com a Bíblia como texto e, por conseguinte, a ausência de identificação por parte do leitor brasileiro de marcas intertextuais faz com que o tradutor tenha que optar pela sua obliteração ou por algum recurso que faça com que o leitor reconheça aquela referência.

⁸⁴ Ver capítulo 2, seção 2.4.1

⁸⁵ Ver capítulo 2, seção 2.4

Acredito que o apagamento das referências à Bíblia empobrece a tradução e impede que o leitor, ainda que não identifique prontamente o texto, saiba da centralidade que o texto bíblico teve na escrita de Sterne. Se o tradutor optar por evidenciar o texto bíblico, há duas questões centrais que devem ser consideradas: a escolha da Bíblia a ser usada na tradução⁸⁶ e uma pesquisa rigorosa das várias referências feitas ao texto no romance⁸⁷.

Contudo, não obstante o rigor da pesquisa, a questão da assimetria de inserção do texto bíblico mantém-se e pode eventualmente gerar incompreensão. Acredito que a melhor opção seria o emprego de paratexto, por exemplo, um prefácio que esclarecesse o leitor sobre a centralidade da Bíblia na narrativa de Sterne e notas que localizassem as citações do autor.

Xavier propõe como paratexto uma introdutória nota biográfica e onze notas finais, das quais apenas uma refere-se ao texto bíblico. A tradução de Martins, como já dito na seção 3.2.2, é acompanhada de prefácio⁸⁸ e notas de Jorge de Sena, em que não há uma menção sequer ao texto bíblico, não obstante o apuro do prefácio que abarca desde questões biográficas à ascendência do romance sobre a história literária mundial.

A tradução de Pinheiro é acompanhada de introdução e notas por Marta de Senna.⁸⁹ A introdução de Senna, apesar de breve, é bastante abrangente, abarcando desde a ironia de Sterne até a pontuação idiossincrática do romance. No seu entusiasmo de incorporar o maior número possível de características da narrativa de *A Sentimental Journey*, Senna acaba exaltando o traço irônico em detrimento do sentimental, direcionando a leitura ao explicar ao leitor o que é engraçado e, de certa forma, expressando um juízo de valor dispensável:

⁸⁶ Há duas Bíblias em língua portuguesa que me parecem bastante adequadas para a tarefa tradutória: a Bíblia Sagrada de João Ferreira de Almeida, por ser considerada a Bíblia do ritual de acordo com Rudi Zimmer, coordenador da Comissão de Tradução da Sociedade Bíblica do Brasil, e a Bíblia de Jerusalém pelo extenso material paratextual e o trânsito que proporciona entre seus textos.

⁸⁷ A identificação de referências ao texto bíblico no original, que exige uma investigação cuidadosa, pode ser facilitada por sites como o www.bibliacatolica.com.br e o www.blueletterbible.org/search.html.

⁸⁸ Em novelas Ingêlas, da Cultrix, há três prefácios: o primeiro dedica-se a fornecer um panorama literário da época, o segundo é dedicado a Sterne e ao romance *A Sentimental Journey* e o terceiro a James e a *The Turn of the Screw*. Já na edição pela Ediouro, há apenas o prefácio ao romance de Sterne.

⁸⁹ Como já explicitado na seção 3.2.2.

Engraçado, espirituoso, culto, crítico, irônico, inglês e protestante até a medula, Yorick é também, às vezes, sinceramente sentimental. É o que ocorre nos três penúltimos capítulos, ‘O Bourbonnois’, ‘A Ceia’ e ‘A Ação de Graças’, os quais, talvez por isso, são os menos saborosos do romance: não há ironia, não há duplos sentidos, não há insinuações escusas. (2002, p. 6)

Senna parece certa ao afirmar que estes três capítulos são essencialmente sentimentais e que não apresentam a ironia de Sterne, mas discordo quanto ao valor que ela atribui ao *sabor* deles. Tratam-se, na minha opinião, de três obras-primas do sentimentalismo sem o apelo da comoção exagerada, esta, sim, motivo de paródia no romance.

Apesar deste deslize, é na introdução de Senna que a questão intertextual é apresentada ao leitor pela primeira vez: “Também dignas de nota são as relações intertextuais, em que se destaca a presença de Cervantes, do texto bíblico (nada mais natural para um clérigo, como Yorick e como Sterne), da obra do próprio Sterne (...)” (id., p. 7). Esta menção na introdução é retomada nas notas finais das quais quinze referem-se a questões intertextuais e destas apenas duas ao texto bíblico.

Na minha tradução, explorei as referências ao texto bíblico em vinte e quatro das trinta e nove notas finais relativas a questões intertextuais. Optei na minha tradução pelo emprego da Bíblia de Jerusalém, mas, na nota 40 do segundo volume, usei a Bíblia Sagrada de João Ferreira de Almeida porque pareceu-me mais apropriada para o texto. O trecho em questão é: “Surely this is not walking in a vain shadow—nor does man disquiet himself in vain” uma alusão ao salmo 39, 6. A Bíblia de Jerusalém apresenta a seguinte tradução: “apenas sombra o homem caminha, apenas sombra as riquezas que amontoa, e ele não sabe quem vai recolhê-las” (Sl 39, 7). A Bíblia Sagrada propõe: “Com efeito, passa o homem como uma sombra; em vão se inquieta; amontoa tesouros e não sabe quem os levará” (Sl 39, 6). Adotei a tradução de Almeida pela proximidade, neste trecho específico, com a

versão da King James, e o traduzi da seguinte maneira: “Isto não é passar como uma sombra – nem o homem se inquieta em vão”.

Acredito que a coerência seja relevante, mas mais relevante que a coerência em si é o efeito estético do texto, daí a opção pelo texto de Almeida. Busquei na minha tradução, na medida do possível, manter as referências propostas por Sterne, atentando sobretudo para o histórico literário que o autor traçou nas marcas intertextuais deixadas no romance, e por não pretender perder um dos principais traços da sua escrita, o texto bíblico, nem a referência ao desassossego do original, a tradução de Almeida pareceu-me mais apropriada, apesar do emprego da Bíblia de Jerusalém em todas as outras referências.

Percebe-se pelo exame das estratégias das tradutoras quanto à questão intertextual que a preocupação com os textos fonte e meta e com o caráter mediador da tradução tem aumentado ao longo dos anos. Nestas sete décadas de tradução brasileira de *A Sentimental Journey*, distingue-se um crescente comprometimento com a tradução como uma atividade intelectual distanciando-a do caráter mecânico em que basta o conhecimento lingüístico para que seja realizada.

A atividade tradutória tem como uma de suas atribuições a mediação entre texto e leitor e esta mediação passa pelo reconhecimento da rede intertextual proposta pelo autor na escrita do seu texto. Quando identifica e busca reproduzir as marcas intertextuais do original, o tradutor possibilita ao leitor o acesso não apenas ao texto mesmo como aos outros textos que, de alguma maneira, estão inscritos naquele texto, proporcionando ao leitor uma maior abertura para a cultura fonte.

CONCLUSÃO

A Sentimental Journey refletia no seu lançamento, em 1768, a estética da sensibilidade e do sentimentalismo, muito em voga então. Sterne soube beneficiar-se dessa estética, apropriando-se dela e a explorando canônica e subversivamente. Atento ao que agradava o público, Sterne buscou no sentimentalismo material para explorar sensações e sentimentos; a exemplo do que disse Benedict, “Sterne’s later novel, *A Sentimental Journey*, explores sentiment in the travelogue, recasting tourism as Yorick’s experience of sensation not scenery” (1994, p. 69) e, ao mesmo tempo, para revelar a autopromoção intermediada por atos de generosidade deste mesmo sentimentalismo.

Um dos méritos de *A Sentimental Journey* é esta oscilação presente na narrativa, ou as contradições humanas que o autor explora através de Yorick:

Le contraddizioni del viaggiatore, diviso tra il sorriso e le lacrime, tentato ora alla virtù ora alla transgressione, si compogono nella maschera del fool che, assunta apparentemente da Sterne per continuità o per calcolo, si rivela funzionale al gioco dell’identità (Bulgheroni. 1998, xviii).

A tradução e a análise de textos traduzidos revelaram-se instrumentos valiosos para o exame dos recursos explorados por Sterne, na medida em que iluminam a escrita do autor. Estas contradições citadas por Bulgheroni ficam explicitadas na leitura do tradutor, que, ainda que não se pretenda exaustiva, busca, na transposição de um texto para outro código lingüístico, o rigor.

O cotejo entre traduções e entre estas e o original ajudaram a manifestar marcas da escrita de Sterne em *A Sentimental Journey*, como, por exemplo, a oscilação entre o emprego de *thou* e *you* na narrativa. Dificilmente o impacto das opções de tradução, como, por exemplo, a aglutinação de capítulos de Xavier, o desmembramento de parágrafo de Martins ou a reprodução das notas de Sterne em

inglês por Pinheiro ficaria tão explicitado em um exame que não privilegiasse a tradução e o cotejo entre traduções e o original como método.

Uma das questões que mais chamaram a atenção em decorrência do exame das traduções brasileiras do romance de Sterne foi o desenvolvimento da atividade tradutória no país. Pode-se dizer que houve uma paulatina profissionalização da tradução, revelando, ao longo das últimas sete décadas, uma atenção crescente com o caráter mediador da tradução, que ao mesmo tempo em que inclui o leitor, como no emprego cada vez maior de notas, não busca apagar as marcas de estranhamento do original. Percebe-se igualmente uma progressiva preocupação com o efeito estético proposto pela narrativa em detrimento da mera reprodução de conteúdo. A estruturação do romance, por exemplo, foi aproximando-se cada vez mais da estrutura proposta por Sterne: Xavier reestruturou capítulos e Martins diálogos, ao passo que Pinheiro optou por reproduzir o esquema de organização do autor.

Contudo, esta atenção com a narrativa traduziu-se, às vezes, em uma deferência exagerada com o autor, em especial na tradução de Martins, que tende à literalidade, e na de Pinheiro, que reproduz no seu texto quatro das sete notas do autor em inglês⁹⁰.

Curioso observar como este desenvolvimento da atividade tradutória passando de diletante a profissional no Brasil, país com um fluxo constante de tradução literária, tenha operado em direção oposta a modernas teorizações ligadas à visibilidade do tradutor, que defendem, em última análise, a negação do acesso ao texto. O leitor de *A Sentimental Journey*, contrariamente ao que esperam estes tradutólogos, teve um acesso ao texto cada vez maior, especialmente se se considerar as notas, que, a cada tradução, aumentaram em número e abrangência.

Esta mediação mais consciente da tradução revela-se igualmente com a identificação cada vez mais atenta e precisa das marcas intertextuais do autor e com o uso de paratexto para sinalizá-las, proporcionando, assim, ao leitor o acesso aos

⁹⁰ Ver capítulo 3.

textos de que o autor se valeu de maneira consciente e cuidadosa na construção da sua narrativa.

O reconhecimento da rede intertextual em um texto não é tarefa fácil porque dependente da bagagem literária e cultural do tradutor. No caso de *A Sentimental Journey*, alguns textos e autores são citados com frequência, entre os quais a Bíblia se destaca pelas inúmeras alusões ao longo de toda a narrativa. O tradutor de textos literários ingleses deve idealmente saber da centralidade do texto bíblico na cultura anglo-americana e, de alguma maneira, perceber sua presença no original.

Tive a oportunidade, na Universidade de Brasília, com um projeto de iniciação científica e, posteriormente, com uma pesquisa de mestrado no programa de pós-graduação em Lingüística Aplicada, de trabalhar com o texto bíblico, sobretudo com o Antigo Testamento, o que facilitou a identificação de alusões ao texto na narrativa de Sterne. Talvez o pouco contato com o texto bíblico seja um dos motivos para a quase ausência de referência ao mesmo nas notas que acompanham as três traduções anteriores à minha.

Observou-se, mediante o exame proposto das traduções do romance para o português do Brasil, que em instâncias mais puramente lingüístico-textuais, como a ironia de Sterne, as tradutoras tiveram um desempenho exemplar, mas em instâncias dependentes de bagagem literária ou cultural o desempenho mostrou-se irregular. A minha tradução e a de Pinheiro, acompanhada das notas de Senna, revelaram um apuro maior com aspectos culturais e literários presentes no texto fonte. No entanto, a escrita de Sterne é de tal forma elaborada que sobrevive mesmo às tentativas mais modestas de tradução abordadas neste estudo.

Em *A Sentimental Journey*, Sterne revela uma narrativa tão complexa quanto surpreendente que transita do piegas ao sublime e que, talvez por isso mesmo, desafia leituras definitivas. O romance reinventa-se a cada tradução, que pode privilegiar um ou outro aspecto da narrativa, oferecendo ao público diferentes acessos ao texto de Sterne. Foi justamente por esta razão que escolhi este romance como objeto de estudo e, não obstante a última tradução ser relativamente recente,

acredito que o meu texto apresenta uma contribuição distinta das anteriores na medida em que amplia o entendimento de *A Sentimental Journey* e complementa aspectos e nuances privilegiados nas versões passadas.

BIBLIOGRAFIA

A Bíblia na linguagem de hoje. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1988.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômono; Poética.** Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim e Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ASSIS, J. M. Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas.** <http://www.machadoseassis.org.br/obras003.htm> Acessado em 9 de agosto de 2007.

BAKER, Mona. "Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translation" (pp. 241-266). **Target** 12: 2. Amsterdam: John Benjamins B. V., 2000.

BANDRY, Anne. "Romantic to Avant-Garde: Sterne in Nineteenth-and-Twentieth-Century France" In Neubauer, John, and Peter de Voogd, (eds). **The Reception of Laurence Sterne in Europe.** Londres: Thoemmes Continuum, 2004.

BENEDICT, Barbara. **Framing Feeling: Sentiment and Style in English Prose Fiction 1745-1800.** Nova York: AMS Press, 1994.

BENEDICT, Barbara. "Readers, writers, reviewers, and the professionalization of literature" In KEYMER, Thomas e MEE, Jon (eds). **The Cambridge Companion to English Literature 1740-1830.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BENJAMIN, Walter. "A tarefa (renúncia) do tradutor". Tradução de Susana Kampf Lages. In Heiderman, Werner (org). **Antologia Bilíngüe – Clássicos da teoria da tradução,** vol I: alemão-português. Florianópolis: Núcleo de tradução (NUT)/Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

BENSTOCK, Shari. "At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text". In **PMLN: Comparative Literature,** Volume 98, nº 2. Nova York: Modern Language Association. 1983, pp. 204-225.

BERMAN, Antoine. **La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain**. Paris: Seuil, 1999.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2ª. Edição. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BORGES, Jorge Luis. “Las versiones homéricas”, in **Obras Completas**, vol. I. Barcelona: Emecé, 1996, pp. 239-243.

BORGES, Jorge Luis. “La supersticiosa ética del lector” 1931.

<http://www.literatura.us/borges/dellector.html>. Acessado em dezoito de julho de 2007.

BRITTO, Paulo Henriques. “Desconstruir para que?” In **Cadernos de Tradução**, nº VIII. Florianópolis: UFSC, 2001/2, pp. 41-50.

BULGHERONI, Marisa. “Introduzione” In Sterne, Laurence. **Viaggio sentimentale lungo la Francia e l'Italia**. Tradução de Ugo Foscolo. Milão: Garzanti, 1998.

BYSTYDZIENSKA, GRAZYNA e NOWICKI, Wojciech. “Sterne in Poland” In Neubauer, John, and Peter de Voogd, (eds). **The Reception of Laurence Sterne in Europe**. Londres: Thoemmes Continuum, 2004.

CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. **Contribuição à estilística portuguesa**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CARROLL, Robert e PRICKETT, Stephen. “Introduction: The Bible as a Book” In **The Bible – Authorized King James Version with Apocrypha**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

COBLEY, Paul. **Narrative**. Londres: Routledge, 2001.

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

CORBETT, Edward e CONNORS, Robert. *Classical Rhetoric for the Modern Student*. Nova York: Oxford University Press, 4ª edição, 1999.

CRYSTAL, David. **The Cambridge Encyclopedia of the English Language**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

CULLER, Jonathan. “Presupposition and Intertextuality” In **MLN: Comparative Literature**, Volume 91, nº 6. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1976, pp. 1380-1396.

CURTIS, Lewis Perry (ed). **The Letters of Laurence Sterne**. Oxford: Clarendon, 1935.

D’ALEMBERT, Jean le Rond. “Observações sobre a arte de traduzir em geral e sobre este ensaio em particular”. Tradução de Lea Maria Valezi Staut. In Favéri, Cláudia Borges e Torres, Marie-Hélène Catherine (orgs.). **Antologia Bilingüe – Clássicos da teoria da tradução, vol 2: francês-português**. Florianópolis: Núcleo de tradução (NUT)/Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

DEMETRIUS. **On Style**. Londres: J. M. Dent & Sons LTD, 1934.

DUBOIS, J.; EDELINE, F.; KLINKENBERG, J-M.; MINGUET, P.; PIRE, F.; TRINON, H. (Groupe µ). *Rhétorique générale*. Paris: Seuil, 1982.

ELIOT, T. S. “Tradition and Individual Talent” (pp. 1092-1098). In Leitch, Vincent (ed.). **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. Nova York: W. W. Norton, 2001.

ENKVIST, Nils Erik. “Sobre o lugar do estilo em algumas teorias lingüísticas” (pp. 295-316). Tradução de Luiza Lobo. In LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da literatura em suas fontes**, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ENTWISTLE, William J.; GILLET, Eric. **Historia de la literatura inglesa: de los orígenes a la actualidad.** Tradução de Florentino M. Torner. México: Fondo de cultura económica, 1955.

FAHNESTOCK, Jeanne. “Rhetorical Stylistics” (pp. 215-230). **Language and Literature** 14: 3. Londres: Sage, 2005.

FEDERICI, Eleonora. “The Translator’s Intertextual Baggage” (pp. 147-160). **Forum for Modern Language Studies.** Vol. 43, nº 2. Oxford: Oxford University Press, 2007.

FERREIRA, Ana Catarina Margarido. “Ulisses, o texto magnificamente indefinido: A odisséia de editar um texto proteico”.
<http://www.uc.pt/diglit/DigLit%20Ensaaios/DigLitWebpageEee.htm> Acessado em vinte de julho de 2007.

FOWLER, Alastair. **A History of English Literature: forms and kinds from the Middle Ages to the present.** Oxford: Blackwell, 1987.

GENETTE, Gerard. **Paratexts: thresholds of interpretation.** Tradução de Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GILLESPIE, Stuart. “Translation and Canon-Formation” In Gillespie, Stuart e Hopkins, David, (eds). **The Oxford History of Literary Translation in English Vol. 3 1660-1790.** Oxford: Oxford University Press, 2005.

GORING, Paul. “Introduction”. In Sterne, Laurence. **A Sentimental Journey through France and Italy.** Londres: Penguin, 2001.

GORING, Paul e LØFALDI, Eli. “Sterne’s Nordic Presence: Denmark, Norway, Sweden” In Neubauer, John, and Peter de Voogd, (eds). **The Reception of Laurence Sterne in Europe.** Londres: Thoemmes Continuum, 2004.

GUIRAUD, Pierre. "Immanence and transitivity of stylistic criteria". In Chatman, Seymour (ed). **Literary Style: A Symposium**. Oxford: Oxford University Press, 1971.

HOWES, Alan B. **Yorick and the Critics: Sterne's Reputation in England, 1760-1868**. New Haven: Yale University Press, 1958.

HUMBOLDT, Wilhelm. "Introdução a Agamêmnon" Tradução de Susana K. Lages. In Heiderman, Werner (org). **Antologia Bilíngüe – Clássicos da teoria da tradução**, vol I: alemão-português. Florianópolis: Núcleo de tradução (NUT)/Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

HUME, David. **A Treatise of Human Nature**. 7ª edição. Oxford: Oxford University Press, 1990.

HUNTER, Paul. "The Novel and social/cultural history" (pp. 9-40) In Richetti, John. **The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

JAUSS, Hans Robert. "O texto poético na midança de horizonte da leitura". Tradução de Marion S. Hirschmann e Rosane V. Lopes. In LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da literatura em suas fontes**, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

KRAFT, Elizabeth. "The Pentecostal Moment in *A Sentimental Journey*" In **Critical Essays on Laurence Sterne**. 1998, pp. 292-310.

LARGE, Duncan. "'Sterne-Bilder': Sterne in the German-Speaking World" In Neubauer, John, and Peter de Voogd, (eds). **The Reception of Laurence Sterne in Europe**. Londres: Thoemmes Continuum, 2004.

LEECH, Geoffrey e SHORT, Michael. **Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose**. Londres: Longman, 5ª edição, 1986.

LEFEVERE, Andre. **Translating Literature: practice and theory in a comparative literature context**. 3^a ed. Nova York: Modern Language Association of America, 2002.

MACKENZIE, Donald. "Biblical Translation and Paraphrase". In Gillespie, Stuart e Hopkins, David, (eds). **The Oxford History of Literary Translation in English Vol. 3 1660-1790**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

MARKLEY, Robert. "Sentimentality as Performance: Shaftesbury, Sterne, and the Theatrics of Virtue" In **Critical Essays on Laurence Sterne**. 1998, pp. 270-291.

MASSON, David. **British Novelists and their Styles**. Cambridge: Macmillan, 1859.

MATEO, Marta. "The Translation of Irony" in **Meta** vol. 40, n° 1, 1995. <http://www.erudit.org/revue/meta/1995/v40/n1/003595ar.html> Acessado em quatro de junho de 2007.

MENDILOW, A. A. "The Revolt of Sterne". (pp. 90-109) In Traugott, John (ed). **Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays**. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1968.

MORIER, Henri. **Dictionnaire de poétique et de rhétorique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

MULLAN, John. "Sentimental Novels" (pp. 236-254) In Richetti, John. **The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

NEW, Melvin (ed). **Critical Essays on Laurence Sterne**. Nova York: G. K. Hall & Co., 1998.

OESTERREICH, Peter. "Irony". Traduzido por Andreas Quintus. In Sloane, Thomas (ed.). **Encyclopedia of Rhetoric**. Nova York: Oxford University Press, 2001.

PEGENAUTE, Luis. “Sterne castles in Spain” In Neubauer, John, and Peter de Voogd, (eds). **The Reception of Laurence Sterne in Europe**. Londres: Thoemmes Continuum, 2004.

PORTELA, Manuel. “Sterne’s Arrival in Portugal” In Neubauer, John, and Peter de Voogd, (eds). **The Reception of Laurence Sterne in Europe**. Londres: Thoemmes Continuum, 2004.

PYM, Anthony. **Method in Translation History**. Manchester: St. Jerome, 1998.

RICHETTI, John. **The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

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

RILEY, Edward C. “Una cuestión de género” (pp. 185-202). In **La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria**. Barcelona: Crítica, 2001.

ROSE, Marilyn Gaddis. **Translation and Literary Criticism – Translation as Analysis**. Manchester: St. Jerome, 1997.

ROSS, Ian Campbell. **Laurence Sterne: A Life**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

SANTOVETTI, Olivia. “The Sentimental, the ‘Inclusive’, the Digressive: Sterne in Italy” In Neubauer, John, and Peter de Voogd, (eds). **The Reception of Laurence Sterne in Europe**. Londres: Thoemmes Continuum, 2004.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Sobre os diferentes métodos de tradução” Tradução de Margarete von Mühlen Poll. In Heiderman, Werner (org). **Antologia Bilingüe – Clássicos da teoria da tradução, vol I: alemão-português**. Florianópolis: Núcleo de tradução (NUT)/Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. **The World as Will and Representation**. Traduzido por E. F. J. Payne. Nova York: Dover Publications, 1966.

SENA, Jorge. “Laurence Sterne e a Sentimental Journey”. In Sterne, Laurence. **Novelas Inglesas**. Tradução de Anna Maria Martins. São Paulo: Cultrix, 1963.

SENN, Marta de. “Introdução”. In Sterne, Laurence. **Uma viagem sentimental através da França e da Itália**. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

SMOLLETT, Tobias. *Travels through France and Italy*.

<http://etext.library.adelaide.edu.au/s/smollett/tobias/travels/> Acessado em 30 de julho de 2007.

SPENCER, John e GREGORY, Michael “Um enfoque do estudo de estilo” In Enkvist, Nils; Spencer, John e Gregory, Michael (org) **Lingüística e estilo**. Tradução de Wilma A. Assis. São Paulo: Cultrix, 1974.

STERNE, Laurence. **A Sentimental Journey through France and Italy**. Londres: Penguin, 2001.

STERNE, Laurence. **A Sentimental Journey through France and Italy**. Londres: Oxford University Press, 1963.

STERNE, Laurence. **Viagem sentimental na França e na Itália**. Tradução de Berenice Xavier. São Paulo: Athena Editora, 1939.

STERNE, Laurence. **Uma viagem sentimental através da França e Itália**. In **Novelas Inglesas**. Tradução de Anna Maria Martins. São Paulo: Cultrix, 1963.

STERNE, Laurence. **Uma viagem sentimental através da França e da Itália**. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

STERNE, Laurence. **Viaggio sentimentale lungo la Francia e l'Italia**. Tradução de Ugo Foscolo. Milão: Garzanti, 1998.

STERNE, Laurence. **The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman.** Londres: Penguin, 1997.

The Bible – Authorized King James Version with Apocrypha. Oxford: Oxford University Press, 1998.

THOMPSON, Harold (ed.). **Anecdotes and Egotisms of Henry Mackenzie.** Londres: Oxford University Press, 1927.

TRAUGOTT, John (ed). **Laurence Sterne: a Collection of Critical Essays.** Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968.

VAN SANT, Ann Jessie. **Eighteenth-century Sensibility and the Novel: the senses in social context.** Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

VOOGD, Peter. “Sterne in the Netherlands” In Neubauer, John, and Peter de Voogd, (eds). **The Reception of Laurence Sterne in Europe.** Londres: Thoemmes Continuum, 2004.

WALCKENAER, Charles-Athanase. **Vies de plusieurs personnages célèbres: des temps anciens et modernes.** Laon: Typographie de Melleville, 1830.

WALES, Katie. “Second Person Pronouns in Contemporary English: The End of a Story or just the beginning?”

http://cvc.cervantes.es/obref/coloquio_paris/ponencias/pdf/cvc_wales.pdf em 02/09/2007. Acessado em 13 de junho de 2007.

WATKINS, W. B. C. “Yorick Revisited” (pp. 168-179) In Traugott, John (ed). **Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays.** Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1968.

WOOLF, Virginia. “Introduction”. In Sterne, Laurence. **A Sentimental Journey through France and Italy.** Londres: Oxford University Press, 1963.