

***A Sentimental Journey* em tradução: pontuação e notas¹**

Luana Ferreira de Freitas²

Walter Carlos Costa³

*Manuale del sentimento del patetico, del viaggio nell'io,
oppure singolarissimo 'elogio' della gioia, del gioco,
della fuga dell'io nel mondo.⁴*

Laurence Sterne, morto em 1768, apenas duas semanas depois da publicação de *A Sentimental Journey*, é considerado até hoje um dos grandes revolucionários da literatura ocidental e um mestre da narrativa, aclamado, entre outros, por Virginia Woolf, James Joyce e pelo formalista russo Viktor Chklóvski. Trataremos aqui da experiência de tradução de *A Sentimental Journey*, mais especificamente, da pontuação idiossincrática e das notas de tradução.

O romance no século XVIII inglês

O estabelecimento do que se entende por romance desde o século XVIII na Inglaterra deve-se, sobretudo, às mudanças socioculturais ali acontecidas, como a redução do índice de analfabetismo e a industrialização já estabelecida daquele

¹ Este artigo é resultado da pesquisa de doutorado de Luana F. Freitas, orientada por Walter C. Costa, que teve como um dos seus produtos uma tradução anotada de *A Sentimental Journey through France and Italy* de Laurence Sterne.

² Professora de literaturas em língua inglesa na Universidade Federal do Ceará. Atua na POET (UFC) e PGET (UFSC).

³ Professor do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina. Atua nos programas de pós-graduação da PGET (UFSC) e da POET (UFC).

⁴ (Bulgheroni, 1998, p. xix).

lado do canal. 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*.

Sterne e a publicação de *A Sentimental Journey*

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 poema⁵, 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 York⁶. 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)

⁵ “The Unknown World”, publicado na *Gentleman’s Magazine*.

⁶ Ver Ross, Ian C. Laurence Sterne: A Life. Oxford. Oxford University Press, 2001.

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).

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

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 *Hamlet*⁷. 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 Yorick⁸.

⁷ Ver *Tristram Shandy*, volume I, página 23.

⁸ Ver introdução de Paul Goring de *A Sentimental Journey*.

Tradução

Passamos a discutir 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. Para efeito de análise, discutiremos não só as estratégias da tradução, mas também, cotejaremos trechos desta com as outras traduções brasileiras do romance⁹. O exame aqui proposto, porque pautado neste lapso, versará sobre a pontuação e o papel das notas de 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 estratégias da escrita de 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. (2002, p. 882)

Acreditamos que um dos principais desafios da tarefa tradutória esteja em transcender a tendência à cisão do texto em forma e

⁹ No Brasil, além da nossa, 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.

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.

De acordo com Berman, a prosa literária caracteriza-se pela multiplicidade linguística que encerra, já que “elle mobilise et active la totalité des ‘langues’ coexistent dans une langue” (p. 50) e por uma certa informidade consequente de uma enorme combinação de línguas que coexistem na narrativa. Esta informidade gera um texto em desalinho, em que várias vezes 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 que é neste descompasso mesmo que está a riqueza do texto.

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, acreditamos 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.

Passamos 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.

Pontuação

Uma questão pertinente à organização da narrativa sterniana 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” (p. 140) e “The Desobligeant: Calais” (p. 140), bem como períodos que correspondem a parágrafos, como o segundo do capítulo “The Monk: Calais” (p. 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. 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).

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 ideias. Na tradução aqui proposta, procuramos manter a mesma organização do original, preservar a divisão dos parágrafos e a extensão dos períodos. Buscamos, 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 escrivãzinha 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.

Acreditamos que uma das questões mais espinhosas ligadas à atividade tradutória seja reconhecer o que Ricoeur chamou de “irredutibilidade do par próprio e estrangeiro” (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 paragrafação às normas vigentes, ou estrangeirizá-lo, reproduzindo a disposição presente no original. No caso da paragrafação, a estratégia adotada terá consequências para o ritmo do texto na língua de chegada.

Na tradução proposta na pesquisa, procuramos 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). Procuramos manter a lógica que organiza o texto de Sterne, este pretensão ‘non-contrôle’, sem, esperamos, agredir a língua de chegada, mas buscando na língua mesma meios de estendê-la, ou de ampliar seus limites. Na tradução procuramos não comprometer o acesso ao texto, sem, contudo, negar o estranhamento do texto de Sterne.

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 apoia 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 destacamos 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.

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.

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, linguística ou temporal entre o original e sua conjuntura e o texto de chegada e a conjuntura deste.

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

Há dois tipos de notas que serão examinados: 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 francês¹⁰. 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. Dividiremos 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.

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. 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

¹⁰ A sétima nota de Sterne é intertextual.

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 acreditamos 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 usamos 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.

Examinamos a seguir as estratégias adotadas pelas tradutoras para estes excertos em francês em *A Sentimental Journey*. Para tal, abordaremos em primeiro lugar as passagens que o autor traduziu, por meio de notas, e, em seguida, 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 as duas estratégias de uma mesma tradutora, o que pode ser reveladora da sua postura em relação à atividade que exerce.

Na tradução da Athena, Xavier traduziu apenas três das seis traduções propostas por Sterne: *droits d’aubaine*, *desobligeant* e *bidet*. Acreditamos 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. Acreditamos 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 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, ramalhete 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.

A tradução que propomos, 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 *couvert* fazem parte do léxico da língua de chegada, inclusive com o sentido explicitado pelo autor. Justificamos nossa 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, acreditamos que a nossa 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, entendemos que as notas, de uma maneira geral, têm valor circunstancial e por isso optamos pela não-tradução. Já a aleatoriedade de Martins inviabiliza a identificação de uma estratégia por trás das suas opções, que, acreditamos, 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.

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.

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 ao longo da narrativa 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 (“Sállica – referente à Lei Sállica”) 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 intitulados “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 proposta, traduzimos 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, atualizamos no próprio texto o francês de Sterne, cuja competência no idioma demonstrou-se duvidosa, o que se confirma com dados biográficos¹¹. Este esquema de mediação empregado 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, 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. Acreditamos 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 pretendemos que a tradução tivesse sido escrita no século XVIII, pareceu insensato um texto escrito em português contemporâneo com trechos em francês setecentista.

O papel mediador da tradução entre texto e leitor tem nas notas um mecanismo de ampliação, possibilitando um aprofundamento da compreensão do 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 oito décadas, período em que há tradução

¹¹ 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".

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. 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 nossas.

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.

As notas de Senna que acompanham a tradução de Pinheiro denotam leitura cuidadosa e rigor de pesquisa. Há quinze notas intertextuais, trinta explicativas, quatro linguísticas 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.

As notas que acompanham nossa 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 linguístico, uma refere-se a um vocábulo holandês e uma a um italiano. Priorizamos, sobretudo, questões intertextuais nas 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 quase oitenta anos de tradução do romance no país, que passa de um tanto diletante para 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 linguísticas aos diálogos que Sterne estabeleceu entre *A Sentimental Journey* e outros textos: a intertextualidade.