

AS NOTAS DE RODAPÉ E O *ETHOS* DISCURSIVO: REFLEXÕES SOBRE A MEDIAÇÃO CULTURAL A PARTIR DAS EDIÇÕES BRASILEIRAS DA **RECHERCHE**

Patrícia Bertollo Limongi

Pontifícia Universidade Católica
de Minas Gerais (PUC Minas) -
Instituto de Educação Continuada
(IEC).

A

Resumo

partir da análise das duas edições brasileiras de *Em busca do tempo perdido*, o presente ensaio discute os impasses que cercam o trabalho do coenunciador editorial, tendo como foco os critérios adotados para a elaboração das notas de rodapé em ambas as edições. Além disso, com base no conceito de *ethos* discursivo proposto por Maingueneau em *O discurso literário*, procura-se lançar luz sobre as dificuldades encontradas na tarefa de fazer a mediação entre contextos culturais distintos.

Palavras-chave: Editoração. Literatura traduzida. Mediação cultural. *Ethos* discursivo.

A despeito da enorme quantidade de obras literárias traduzidas no mercado editorial brasileiro, não parece existir um modelo que norteie a atividade de preparação de originais no que diz respeito à inclusão de notas de rodapé ao texto de chegada. Embora o recurso a esse elemento de paratexto possa ser considerado uma solução fácil para os nós da tradução, as notas são imprescindíveis em obras cujas origens estão distantes do contexto do leitor, seja no tempo, seja no espaço.

A partir das entrevistas reunidas na coletânea *Conversas com tradutores* (BENEDETTI; SOBRAL, 2003), percebemos que não há mesmo consenso sobre a conveniência do recurso às

notas. Para Haroldo Netto, que tem atuado na tradução de contos e romances da literatura americana, uma das qualidades necessárias ao ofício é a de sempre captar a ironia do texto de partida e reproduzi-la sem lançar mão das notas.

Há tradutores que reconhecem a utilidade e a importância desse tipo de paratexto, mas nenhum deles faz referência a um conjunto determinado de critérios que poderia orientar a preparação do texto para publicação. João Azenha Jr., premiado por suas traduções de literatura infantil e juvenil, defende o emprego de notas e posfácios que explicitem as diretrizes adotadas para a tradução como condição essencial para embasar o trabalho de crítica de tradução. A mesma opinião tem Paulo Henriques Britto: “O papel da crítica é fundamental: quando se faz a avaliação de uma obra publicada, é importante que se leve em conta não apenas o original, mas também o trabalho de tradução, bem como de outros elementos da editoração – as notas, a preparação dos originais etc.” (BENEDETTI; SOBRAL, 2003, p. 94).

Diante desse impasse, o que pretendemos neste ensaio é trazer reflexões que possam auxiliar o preparador de originais na tarefa de inclusão de notas a obras literárias traduzidas, considerando que todo texto tem um caráter inacabado e deve ser preparado antes de vir a público. Na abordagem aqui em curso, essa função de ajustar o texto ao público-alvo será entendida a partir da noção de coenunciador editorial trabalhada por Luciana Salazar Salgado em seu livro **Ritos genéticos editoriais** (2011), no qual encontramos uma preciosa síntese das dificuldades encontradas por esse profissional:

ele deve registrar o que lê não exatamente como um leitor a saborear uma leitura (embora isso talvez seja parte inextricável da atividade), mas como se pudesse ser todos os prováveis leitores que, pensados de algum modo no projeto de escritura do autor, são também pensados e repensados por quem trata editorialmente o texto, ao longo dos registros que faz no corpo do original. Entre outras atribuições desse ofício, deve-se sempre considerar a adequação do texto ao público a que se destina; portanto, desde aí, nas projeções (as do autor e as de seu coenunciador) sobre o outro/leitor futuro, estabelece-se uma interlocução (SALGADO, 2011, p. 181).

Não é nosso objetivo delinear um modelo inequívoco para orientar o trabalho de preparação de notas, e sim, a partir da

análise das duas edições brasileiras de **Em busca do tempo perdido** – ou, abreviadamente, **Recherche** –, a obra máxima de Marcel Proust, tentar entender melhor quais critérios teriam guiado cada uma das edições, tendo como pano de fundo a ideia de *ethos*, tal como conceituada por Maingueneau (2009). É importante deixar claro que não pretendemos aqui comparar as traduções, mas entender como cada uma das edições, por meio de seu aparato paratextual, procura fazer a mediação entre seu leitor implícito e o contexto original da obra de Proust, o que nos levará também, como veremos, a delinear as diferentes concepções de cultura brasileira implícitas nas duas edições analisadas – a da Globo e a da Ediouro –, concepções que podem ser inferidas a partir dos detalhes e das omissões de cada conjunto de notas. Com isso, buscaremos também tomar essas edições como ponto de partida para uma teorização mais geral, que vise a lançar luz sobre a indefinição detectada nos depoimentos dos tradutores acima citados.

Antes, porém, faremos uma pequena incursão pela história do livro no Ocidente com o objetivo de entender melhor as premissas e as condições de possibilidade da prática da edição, entendida como uma forma de ao mesmo tempo respeitar a integridade do texto original, procurando não submetê-lo a critérios exógenos, de ordem política ou religiosa, e criar uma zona de contato entre contextos culturais distintos.

Pela maneira inovadora e esmerada com que exerceu simultaneamente as funções de editor, tipógrafo e livreiro, o humanista Aldo Manuzio, na passagem do século XV para o XVI, tornou-se referência em todos os países europeus onde as atividades de impressão de livros já haviam se estabelecido.

Embora a biografia escrita por Enric Satué (2004) deva ser avaliada *cum grano salis* devido ao excesso de adjetivos encomiásticos empregados para retratar Manuzio e seus colegas, à ausência de qualquer crítica negativa ao percurso do biografado e ao tom catastrofista que o autor imprime às suas próprias considerações sobre o mercado editorial do presente, ela apresenta dados que nos permitem ter uma ideia da importância alcançada pelo editor que se estabeleceu em Veneza em 1494: foram cerca de 150 títulos publicados no período de quinze anos em que a editora-tipografia funcionou, isso numa época em que os textos tinham de ser fixados a partir de originais manuscritos espalhados pela Europa¹, e os clichês, matrizes para a impressão, eram montados manualmente, tipo por tipo.

1 Muitas vezes, insatisfeito com a qualidade dos manuscritos de que dispunha, Manuzio recorria a outros que lhe chegavam da Alemanha, Áustria, França, Hungria, Inglaterra e Polônia.

Professor de grego e latim, Manuzio decidiu abraçar a carreira de editor na incipiente cultura do livro impresso para suprir a falta de bons livros que embasassem o conhecimento da língua, da literatura e da filosofia greco-latina e com o objetivo mais amplo de “renovar a sociedade através da cultura” (SATUÉ, 2004, p. 55). Entre os títulos publicados, estão as obras completas de Platão e Aristóteles, além de gramáticas e dicionários, obras de referência que facilitariam o estudo das línguas clássicas e cuja publicação deixa claro o intuito de formar um público leitor.

Para levar a cabo o ambicioso projeto, fundou a Neacademia, ou Academia Aldina, formada por trinta e dois eruditos e considerada o primeiro conselho editorial da história, cuja finalidade era selecionar os textos a serem editados e os manuscritos mais confiáveis para fixar o original e resolver problemas filológicos. Erasmo de Rotterdam, atraído pela excelente reputação alcançada pelo empreendimento aldino em seus primórdios, integrou a agremiação por mais de um ano. O rigor com que os textos eram preparados, atividade que compreendia a inclusão de notas e comentários, fez com que as publicações de Manuzio fossem copiadas em outras localidades da Europa:

Johannes Sturm, fundador em Estraburgo do primeiro Gymnasium (escola onde se ia aprender, a um só tempo, cultura e literatura gregas, em nível equivalente ao de nossos atuais institutos), reimprimiu edições aldinas para os estudantes, declinando expressamente a procedência: “Seguimos as edições de Aldo, em parte devido à sua autoridade pessoal, *em parte também pelas notas que contém de eruditos italianos*” (SATUÉ, 2004, p. 105, grifo nosso).

Essa experiência seminal fixou os padrões da edição moderna. Comparadas aos manuscritos medievais, em que o excesso de glosas denunciava a estratégia retórica de enquadrar o pensamento clássico greco-latino na cultura cristã, as publicações aldinas continham poucas notas, pois Manuzio acreditava que os autores clássicos deveriam ser lidos sem intermediários (MANGUEL, 1997, p. 161). O cuidado com a fixação do texto e o trabalho de inclusão de notas orientado pela intenção mais de informar do que de interpretar passaram a ser condições necessárias para uma boa edição e mantêm-se até hoje como parâmetros para o mercado editorial.

A editora Penguin, por exemplo, responsável por editar no século XX clássicos da literatura em edições econômicas e confiáveis e torná-los mais acessíveis aos leitores ao estender

seus pontos de venda a lojas de departamento e estações de trem, pode ser vista como uma devedora de algumas das inovações creditadas a Manuzio, como o formato de bolso e a preocupação em fornecer ao leitor um aparato crítico mínimo. No caso do editor veneziano, essa preocupação podia ser atestada pelo fato de, paralelamente às edições dos clássicos, publicar também, como já foi dito, gramáticas e dicionários, que no contexto da época cumpririam uma função análoga à do aparato crítico das traduções modernas. Já as edições da Penguin são caracterizadas por trazer posfácios com ensaios críticos e informações sobre o autor – bibliografia, cronologia e uma breve biografia. Essa relação de continuidade diz menos respeito a uma influência explícita e consciente do que à perseverança de alguns padrões na longa duração da cultura letrada do Ocidente, nexos que pode ser atestado ainda pelo fato de o capítulo que Manguel (1997) dedicou ao formato do livro tomar exatamente como estudos de caso privilegiados Manuzio e a Penguin.

Exemplo paradigmático do que é uma boa edição moderna é a **Comédia humana** publicada no Brasil pela editora Globo e, segundo Amorim (1999), considerada pelo Museu Balzac de Paris a melhor edição estrangeira do monumental ciclo de romances e contos de Balzac. Paulo Rónai, que havia sido convidado pela Globo apenas para escrever um prefácio para a obra, cuja tradução já estava em curso, conta como o trabalho acabou afigurando-se mais complexo:

Dando uma olhada nalguns contos já traduzidos, verifiquei que um prefácio geral não seria suficiente para facilitar o acesso às obras isoladas e propus pequenos prefácios para cada uma delas; por outro lado, pareceu-me que a distância que em espaço e tempo separava a França da **Comédia humana** do Brasil de então era tamanha que exigia numerosas notas de pé de página. E já que me propunha a redigir essas notas, poderia, ao mesmo tempo, fazer um cotejo entre o texto original e as traduções (RÓNAI, 1981, p. 185).

De acordo com Amorim (1999), o que torna essa edição memorável, além do trabalho de tradução, que tomou por base a melhor edição francesa – a da Bibliothèque de la Pléiade – e contou com intelectuais e escritores do porte de Aurélio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade e Mário Quintana, foi a qualidade dos diferentes tipos de paratextos incluídos: prefácios, ensaios críticos, biografia do autor,

ilustrações e notas de rodapé. Foram criadas cerca de doze mil notas, que se referem, sobretudo, a personagens históricas e literárias, eventos históricos e lugares de Paris. Em menor número, aparecem as notas sobre expressões e trocadilhos intraduzíveis.

Diante do sucesso alcançado pela **Comédia humana**, da Globo, causa estranheza que a edição de **Em busca do tempo perdido**, da mesma editora, também coordenada por Rónai e publicada na mesma época – **No caminho de Swann**, primeiro romance da série, tenha saído em 1948; o primeiro volume da **Comédia**, em 1945 –, não seja acompanhada de prefácios e apresente poucas notas. O fato de Marcel Proust, que nasceu em 1871 e faleceu em 1922, estar menos distante no tempo que Balzac do leitor brasileiro da década de 1940 não nos parece uma justificativa plausível, visto que a obra de Proust traz inúmeras referências a acontecimentos e personalidades do século XIX. Limites de prazo e orçamento definidos pela editora devem ter sido os fatores determinantes para a configuração do projeto; mesmo assim, as escolhas editoriais inserem o livro em uma situação discursiva na qual se pressupõe um leitor erudito e familiarizado com a cultura francesa.

Diferentemente, a versão da Ediouro para a **Recherche**, lançada em 1992 e reeditada em 2002, com tradução, prefácios e notas de Fernando Py, procura diminuir as dificuldades que o leitor contemporâneo poderia encontrar devido às lacunas no seu conhecimento enciclopédico.

A edição da Globo parte do pressuposto de que o conhecimento da cultura francesa deve preceder a leitura da obra, no entanto, considerando o número crescente de iniciativas do governo² para promover a familiaridade com a leitura, fica fácil constatar que o estabelecimento do caminho contrário, ou seja, a leitura da obra como porta de entrada à cultura do país onde ela foi gerada, é necessário e pertinente no contexto contemporâneo da recepção de obras literárias. O profissional com formação em revisão de textos pode trabalhar na área de preparação de originais sugerindo ao tradutor a inclusão ou a eliminação de notas de modo a tornar fluida a leitura sem desrespeitar a integridade e mesmo as eventuais dificuldades do texto de partida.

Um bom aparato crítico para pensar essa questão pode ser encontrado em **Paratextos editoriais**, conhecida obra de Gérard Genette (1999). O autor descreve os paratextos como

2 Uma das metas do Plano Nacional de Cultura, do Ministério da Cultura, é que até 2020 os brasileiros leiam, por ano, quatro livros não indicados pela escola (GUERLEND, 2012, p.4).

os elementos que acompanham um determinado texto e são formados pelas mensagens que aparecem no espaço material do livro – título, prefácio, notas – ou no seu exterior – entrevistas, correspondências. Ao primeiro grupo dá o nome de *peritexto*; ao segundo, de *epitexto*. Na introdução do livro, apresenta duas definições principais para os paratextos: 1) elementos que fazem um texto se tornar um livro e, assim, circular no mundo, oferecer-se a seus leitores e, de maneira geral, ao público; 2) mensagem que se coloca no limiar entre o texto e seu exterior, “lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos *do autor e de seus aliados*” (GENETTE, 1999, p. 10, grifo nosso). Tomando como parâmetro essa segunda definição, que origina um problema metodológico para nossa pesquisa, o peritexto acrescentado nas edições póstumas e as notas editoriais e de tradução não poderiam ser consideradas paratextos, por não integrarem a arquitetura original do livro, funcionando antes como elementos encarregados de fazer a mediação entre a obra e o novo contexto discursivo no qual ela se inscreve. No entanto, no capítulo dedicado exclusivamente às notas, Genette flexibiliza consideravelmente sua própria definição, admitindo que o paratexto não existe *a priori* e sua conceituação deve atender aos problemas suscitados pela apreciação do objeto, orientação que parece respaldada ainda pela predileção do crítico por metáforas como fronteira, franja, margem, o que mais uma vez reforça a ideia de paratexto como um termo evasivo e indefinido. Em suma, preferimos entender o paratexto como toda mensagem que ampara o texto e influi na sua recepção, seja ela legitimada pelo autor ou não.

Assim, tomando como *corpus* as edições de **Em busca do tempo perdido** da Globo (1953, 56, 57) e da Ediouro (2002), avaliaremos as intenções e os critérios implícitos no conjunto de notas que acompanham as obras e procuraremos delinear parâmetros que possam orientar o trabalho de preparação de originais no que diz respeito a esse elemento de paratexto.

Nas décadas de 40 e 50 do século passado, o francês ainda era ensinado em nossas escolas, e a cultura francesa constituía uma referência hegemônica para as pessoas que recebiam instrução formal, portanto não causa surpresa que a edição brasileira da **Recherche** nessa época tivesse em mente um público que prescindiria de informações básicas sobre o processo de escrita da obra e o contexto histórico-cultural no qual ela foi concebida.

Os sete romances que compõem **Em busca do tempo perdido** foram publicados na França de 1913 a 1927. Proust faleceu antes de terminar a revisão de **A prisioneira**, e os dois últimos romances, **A fugitiva** e **O tempo recuperado**, foram publicados postumamente, por esse motivo essas três obras apresentam uma série de incongruências, como frases incompletas, personagens mortas que reaparecem, expressões repetidas.

Na edição da Globo, essa importante informação sobre o caráter inacabado da obra é apresentada em duas notas de rodapé, nas páginas 194 de **A fugitiva** e 138 de **O tempo redescoberto**, e o fato de ela não estar destacada em um prefácio, por exemplo, sugere que o público ao qual a publicação era destinada já estaria a par desse dado. Na primeira das notas mencionadas, a informação é mesmo apresentada de passagem: “Proust, *como se sabe*, não chegou a rever as provas de seu último livro” (grifo nosso). Esse e outros aspectos, como a ausência de ensaios críticos, de dados biográficos e bibliográficos do autor, o reduzido número de notas, deixam antever o *ethos* da publicação.

Maingueneau (2009) retoma e atualiza essa ideia tal como ela é conceituada por Aristóteles, na **Retórica**. Para o filósofo grego, *ethos* é a imagem de si que o orador transmite através de seu discurso e que deve ser construída de modo a persuadir o auditório. No mundo contemporâneo, segundo Maingueneau, a fala não segue as normas estabelecidas pela retórica antiga, e essa disciplina deixou de ser tomada como um saber autônomo para ser incorporada a outras disciplinas, portanto a definição de *ethos* varia conforme o ponto de vista teórico adotado. Ambos os pontos de vista têm como elemento comum a simbiose entre a construção da imagem através do discurso e o efeito de assentimento que isso provoca sobre o interlocutor; no entanto, se em Aristóteles o *ethos* surge como um dos componentes de um saber bem específico e predominantemente oral, que visa mover o auditório na direção pretendida pelo enunciador, em Maingueneau o *ethos* funciona como uma espécie de fio condutor entre formações discursivas heterogêneas, que vão da literatura à publicidade, do cinema à política.

Para além da retórica, quando há enunciação, algo da ordem do *ethos* vê-se liberado: através de sua fala, um locutor ativa no intérprete a construção de certa representação desse mesmo locutor, pondo assim em risco o domínio deste sobre sua própria fala; cabe ao locutor tentar controlar, de modo mais ou menos confuso, o tratamento interpretativo dos indícios que

apresenta.

A noção de *ethos* permite ainda refletir sobre o processo mais geral de adesão dos sujeitos ao ponto de vista defendido por um discurso, processo particularmente evidente no caso de discursos como a publicidade, a filosofia, a literatura, a política etc., que – diferentemente dos que são parte de gêneros “funcionais” como os formulários administrativos ou os manuais de instruções – devem conquistar um público que tem o direito de ignorá-los ou recusá-los (MAINGUENEAU, 2009, p. 271, sublinhado nosso).

O esparso conjunto de paratextos da edição da Globo, formado apenas por suas 74 notas de rodapé, revela, portanto, uma publicação erudita, voltada para leitores cultos, conhecedores da história e da cultura francesas e da literatura ocidental, que supostamente não precisariam de esclarecimentos a respeito, por exemplo, das citações latinas no texto de Proust – nos deteremos sobre este último ponto adiante.

O *ethos* erudito é construído ainda pela autoridade dos tradutores contratados para o projeto: a equipe foi formada por Carlos Drummond de Andrade, Lourdes Sousa de Alencar, Lúcia Miguel Pereira, Manuel Bandeira e Mário Quintana. O renome dos tradutores permite ao público elaborar uma imagem da publicação antes mesmo da leitura, imagem esta que Maingueneau (2009) chama de *ethos pré-discursivo*.

Não deixa de ser curioso que uma edição requintada como essa, característica presente também no projeto gráfico, que lançou mão da capa dura sem imagens e da sobriedade das cores e dos elementos tipográficos da lombada, não tenha seguido a paragrafação original do texto. Em algumas passagens da obra traduzida (1956, p. 125; 1957c, p. 170-171), os longos parágrafos típicos do estilo proustiano foram subdivididos.

Configuração bem diferente apresenta a versão da Ediouro para a **Recherche**. Cada um dos romances é acompanhado de um prefácio sinóptico, e o prefácio do primeiro volume, além de discorrer sobre o tema, o estilo, a estrutura da obra, aponta a diferença entre autor e narrador, evitando desse modo que o leitor neófito confunda o ciclo de romances de Proust com uma autobiografia ou um livro de memórias. Outro ponto abordado aqui são os critérios empregados na tradução. Fernando Py rejeita lusitanismos e regionalismos e mantém o que considera as características essenciais do estilo de Proust: “a fluência

musical da frase, a por vezes enorme extensão dos parágrafos, sem dividi-los em blocos retalhados, o movimento ondulatório dos períodos, etc.” (PROUST, 2002a, p. 12). Em outra seção, há uma breve biografia do autor, na qual constam a cronologia de publicação dos volumes da **Recherche** e a informação sobre a falta de revisão dos três últimos.

As notas de rodapé, cerca de 350, referem-se a eventos e personalidades históricos; personagens literárias e mitológicas; obras literárias; traduções de poemas citados; itens da vida cotidiana, como peças do vestuário, lojas da época, tipos de dança etc.; trocadilhos, jogos de palavras e expressões idiomáticas de difícil tradução; lapsos das personagens; erros de revisão do autor.

Quanto ao projeto gráfico, o agrupamento dos sete romances em três volumes e a encadernação em brochura sem dúvida foram recursos para tornar a publicação menos dispendiosa. O emprego do tipo sem serifa, mais adequado para os meios eletrônicos, no lugar do tipo com serifa, normalmente utilizado em publicações impressas, pode ter sido motivado pela intenção de modernizar o aspecto visual das páginas. Em comparação com a outra edição, o espaço entrelinhas é ligeiramente maior, o que torna as páginas mais arejadas.

Percebemos então que a edição tem uma clara intenção de formar o leitor – pelo tom didático com que o tradutor expõe a dicotomia autor/narrador, um dos pontos fulcrais da teoria literária, pela inclusão de notas cujo conteúdo é a simples definição de dicionário de determinadas palavras, pela simplicidade do conteúdo dos prefácios –, sem, no entanto, perder de vista o público iniciado, o que se deduz pela manutenção dos parágrafos caudalosos do texto de partida, aspecto que demanda um grau de atenção ao qual os leitores contemporâneos não estão habituados.

Como já foi dito, a versão da Globo para a **Recherche** previa um público com alto grau de instrução, para quem talvez fossem desnecessárias explicações sobre expressões latinas. Em **Sodoma e Gomorra**, Charles Swann, um dos principais personagens do ciclo de romances, chega a uma recepção e atrai os olhares indiscretos dos convidados devido às modificações que uma grave doença imprimira em seu rosto. Eis a passagem: “E era com uma estupefação quase grosseira, curiosidade indiscreta, uma visita ao mesmo tempo calma e preocupada (mescla a um tempo de *sauve mari magno* e *memento quia*

pulvis, como diria Roberto) que todos os olhares se prenderam àquele rosto...” (PROUST, 1957c, p. 75). Não há nota alguma nessa página.

Em *A fugitiva*, a expressão *suave mari magno* é empregada novamente, no entanto o tradutor inclui aqui uma nota explicativa. Para que fique claro o contexto do trecho citado abaixo, segue um breve relato do enredo: Swann é um burguês de origem judia bem relacionado e admirado pelos amigos aristocratas e, por sua riqueza e sua posição social, poderia ter se ligado pelo casamento a qualquer uma das famílias mais nobres da França. Apesar disso, casa-se com Odete de Crécy, mulher frívola, arrivista e de passado obscuro. Uma das amigas de Swann, a duquesa de Guermantes, quintessência da aristocracia, jamais permitiu que ele lhe apresentasse a mulher e a filha.

– Oh! Eu é que não me meto nisso. Se o velho Swann sente prazer em fazer besteiras e arruinar sua vida, isso é lá com êle. Mas a gente nunca sabe bem como são essas coisas. Pode acabar mal, e o melhor é deixar que êles se arranjem...

É o *suave mari magno*, que o próprio Swann me aconselhara com relação aos Verdurin, quando havia já muito tempo que deixara de estar apaixonado por Odete, e não tinha mais apego ao “pequeno clã”. E eis aí o que torna tão sábio o julgamento de terceiros sobre as paixões que êles não experimentam, e sobre as complicações de conduta que elas acarretam (PROUST, 1956, p. 125).

Na nota, o tradutor erroneamente atribui a expressão *suave mari magno* a Virgílio: “Primeiras palavras do verso de Virgílio: ‘É doce, quando sobre o vasto mar o vento levanta as ondas, contemplar de terra firma os terríveis perigos do próximo’ ” (PROUST, 1956, p. 125).

Sodoma e Gomorra e *A fugitiva* foram traduzidos respectivamente por Quintana e Drummond, e a falta de uniformidade entre os dois volumes revela a ausência de um critério pré-definido para a inclusão das notas.

Já Fernando Py, na publicação da Ediouro, introduz nota explicativa na primeira ocorrência das expressões e informa a autoria correta da primeira delas:

Citações em latim: *suave mari magno* (“É doce, no

vasto mar”) vem de Lucrécio (*De natura rerum*, “Sobre a natureza das coisas”); o trecho completo é: “É doce, quando, no vasto mar, os ventos erguem as ondas, observar, da terra firme, os terríveis perigos de outrem.” A outra citação pertence à liturgia católica: *Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris* (“Lembra-te, homem, de que és pó e ao pó voltarás.”) (PROUST, 2002b, p. 571).

Outro ponto em que as duas edições divergem é na apresentação de informações que supririam lacunas no conhecimento de mundo dos leitores. Um dos temas da **Recherche**, a frivolidade das pessoas que frequentam os salões da alta sociedade é muitas vezes apenas sugerida pelas falas das próprias personagens, que, através de seus comentários descuidados, acabam denunciando seu pouco conhecimento e sua submissão a modismos. Há uma passagem, por exemplo, em que o duque de Guermantes diz ter um gosto literário antiquado:

... Assim, adoro Balzac, *O Baile de Sceaux*, *Os Moicanos de Paris*.

– Ah, meu caro, se você entra em luta por Balzac não vai terminar tão cedo. Guarde isso para um dia em que Mémé estiver presente. Este é melhor ainda, sabe-o de cor.

Irritado com a interrupção da mulher, o duque manteve-a por instante sob o fogo de um silêncio ameaçador (2002b, p. 406).

O livro **Os moicanos de Paris** não foi escrito por Balzac, mas sim por Alexandre Dumas Pai, e saber disso é necessário para perceber alguns subentendidos possíveis: o duque não domina literatura como quer fazer crer, e sua mulher, tendo observado que ele se enganara, provavelmente pretendeu com a interrupção dissipar a atenção dos presentes à gafe do marido. O dado sobre a autoria do livro foi incluído em nota por Fernando Py, mas a edição da Globo omitiu a informação.

Os conceitos de pressuposto e subentendido, analisados por Ducrot em **O dizer e o dito**, são um bom ponto de partida para entender o que está em jogo no trecho apresentado acima e constituem uma base teórica que pode nortear o trabalho de preparação de originais de obras literárias traduzidas no que diz respeito às notas de rodapé. Ducrot descreve o pressuposto como aquilo que faz parte do conhecimento de todos os participantes do diálogo e não é passível de qualquer ambiguidade, e o subentendido como a informação que o

interlocutor deve inferir e de cuja responsabilidade o locutor pode sempre se eximir, afirmando, por exemplo, “não foi isso o que eu quis dizer” (DUCROT, 1987, p. 20-22).

A obra de Proust exige um leitor atento aos subentendidos, ou seja, capaz de ler nas entrelinhas e identificar as incoerências entre as falas e as atitudes das personagens, incoerências que, muitas vezes, são apenas apresentadas pelo narrador, sem serem explicitamente comentadas por ele. Além da atenção contínua a tais discrepâncias, o andamento da narrativa demanda o conhecimento de informações que, se podem ser óbvias para os contemporâneos de Proust, talvez não o sejam para a maioria dos leitores brasileiros de hoje, daí a necessidade de um aparato paratextual para fazer a ponte entre esses dois contextos. Quando um projeto editorial nasce pautado pela formação do público, como é o caso na versão da Ediouro, é lícito que se facilitem os caminhos da leitura, facultando ao leitor o acesso a informações históricas e culturais tidas como óbvias no contexto de recepção original – os pressupostos. Por outro lado, para respeitar o *ethos* modernista da **Recherche**, que tem em vista um leitor apto a ler também os silêncios e as elipses e apreender aquilo que Proust chamaria de “ligações telescópicas”, é necessário que o trabalho do coenunciador editorial respeite o funcionamento do próprio texto, o que significa também não minimizar a sua dificuldade, que nesse caso diz menos respeito a um possível aparato de erudição a ser exigido do que à necessidade de sustentar uma atenção contínua aos detalhes do texto e eventualmente ser capaz de tecer inferências a partir destes.

Há uma nota na edição da Ediouro em que podemos perceber a coexistência de uma informação que classificariamos como pressuposto e outra que poderíamos aproximar da caracterização que Ducrot faz do subentendido. Trata-se de uma passagem em que a duquesa de Guermantes, então princesa des Laumes, conversa com Swann durante uma recepção a respeito do nome da família Cambremer:

- [...] Enfim, esses Cambremer têm um nome bem espantoso. Acaba bem a tempo, mas acaba mal! – concluiu ela rindo.
- Não começa melhor – acrescentou Swann.
- De fato, essa abreviatura dupla...
- É alguém muito furioso e muito conveniente, que não ousou ir até o fim da primeira palavra (PROUST, 2002a, p. 269).

Transcrevemos abaixo a nota do tradutor correspondente a essa passagem:

Para entender bem a que Swann e a princesa se referem, note-se que *Cambremer* se inicia com as primeiras letras de *Cambronne*, nome do general francês que, intimado a render-se em Waterloo, respondeu com o palavrão que o tornou célebre; e termina com as três letras iniciais desse mesmo palavrão. Por outro lado, pode Proust ter tirado esse nome tanto de uma aldeia no departamento de Calvados, como, mais provavelmente, de um personagem de Balzac, na novela *Um drama à beira-mar* (PROUST, 2002a, p. 269).

Nesse exemplo, podemos observar que a nota começa com uma informação provavelmente inacessível ao leitor brasileiro e essencial para o entendimento do sentido do diálogo, que sobrepõe com agilidade uma alusão histórica a um trocadilho agressivo. Na segunda frase, entretanto, o tradutor lança mão de um conhecimento muito mais específico, ao sugerir um possível jogo intertextual com uma novela pouco conhecida de Balzac. Nesse momento, ao invés de simplesmente limitar-se à mediação, vemos que Fernando Py exorbita claramente o sentido do trecho, ao fazer valer sua competência de erudito e crítico literário, seja quando se refere à aldeia em Calvados, seja quando destaca uma alusão que ele mesmo reconhece como incerta.

Ainda que esteja fora de dúvida o interesse dessa última informação para o leitor da **Recherche**, ela poderia se encaixar melhor em algum ensaio crítico que procurasse discutir a sofisticada trama de referências que alimenta a obra. Essa nota foi formulada de acordo com dois critérios distintos, que corresponderiam, *grosso modo*, à contraposição básica formulada por Ducrot no texto já citado. Na referência a Cambronne, estamos diante de uma informação que não comporta qualquer polissemia, enquanto as associações propostas para encontrar a origem do nome “Cambremer” soam um pouco deslocadas dentro daquilo que acreditamos ser o território específico das notas, qual seja, o dos pressupostos.

Num texto como o de Proust, que parece colocar a teste todo tempo a atenção do leitor e exigir um olhar apto a captar conexões remotas e eventuais dissonâncias entre as falas e as condutas, é necessário um cuidado todo especial para que, na preparação do texto, o coenunciador editorial mantenha o tipo de desafio colocado pelo texto de partida. Se não é o caso de

estabelecer uma norma rígida, acreditamos que a flutuação verificada na nota acima pode ser um bom eixo de referência para a preparação de originais de obras literárias traduzidas.

Como se vê, a publicação de obras literárias traduzidas deve pautar-se por um projeto editorial que leve em conta a transposição dessa obra de seu contexto de origem para o contexto da nova recepção. Para isso, é necessário, em primeiro lugar, que a editora defina previamente o modo como será constituído o *ethos* da edição, o que regulará a quantidade e a natureza dos elementos paratextuais a serem acrescentados para amparar a leitura da obra.

Essa tarefa de adaptação cabe, concomitantemente, ao editor, ao tradutor e ao coenunciador editorial, que devem ter um conhecimento íntimo das leis de funcionamento da obra, concretizadas tanto na forma como ela se apropria de diversas referências culturais quanto nos espaços brancos que deixa para serem preenchidos pela imaginação do leitor.

Da capacidade de equilibrar-se entre essas tensões depende grande parte do sucesso do trabalho de edição.

RÉSUMÉ

À partir de l'analyse des deux éditions brésiliennes de *À la recherche du temps perdu*, le présent essai discute les impasses qui entourent le travail du coenonciateur éditorial, en ayant comme centre d'attention les critères adoptés pour l'élaboration des notes en pied de page dans ces éditions. En outre, basée sur le concept de *ethos* discursif proposé par Maingueneau dans *Le discours littéraire*, cette tente de éclairer les difficultés trouvées dans la tâche de faire la médiation entre contextes culturels différents.

Mots-clé : Travail éditorial. Littérature traduite. Médiation culturelle. *Ethos* discursif.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Sônia Maria de. **Em busca de um tempo perdido:** edição de literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950). São Paulo: Edusp: Com-Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

BENEDETTI, Ivone C. e SOBRAL, Adail (orgs.). **Conversas com tradutores: balanços e perspectivas da tradução.** São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

DUCROT, Oswald. (1984) **O dizer e o dito.** Revisão técnica da tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987. p. 13-43.

GENETTE, Gérard. (1987) **Paratextos editoriais.** Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. p. 9-20, 281-301.

GUERLENDIA, Nádia. Diminui parcela da população que lê ao menos 1 livro a cada 3 meses. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 29 mar. 2012. Cotidiano, p. 4.

MAINGUENEAU, Dominique. (2005) **Discurso literário.** Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2009. 329 p.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura.** Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 149-173.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann.** 2. ed. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1957a.

_____. **À sombra das raparigas em flor.** 2. ed. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1957b.

_____. **O caminho de Guermantes.** Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1953.

_____. **Sodoma e Gomorra.** 2. ed. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1957c.

_____. **A prisioneira.** 2. ed. Tradução de Lourdes Sousa de Alencar e Manuel Bandeira. Porto Alegre: Globo, 1957d.

_____. **A fugitiva.** Tradução de Carlos Drummond de Andrade. Porto Alegre: Globo, 1956.

_____. **O tempo redescoberto.** Tradução de Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre: Globo, 1957.

_____. **No caminho de Swann / À sombra das moças em flor.** Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002a.

_____. **O caminho de Guermantes / Sodoma e Gomorra.** Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002b.

_____. **A prisioneira / A fugitiva / O tempo recuperado.** Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002c.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida.** 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 178-199.

SALGADO, Luciana Salazar. **Ritos genéticos editoriais:** autoria e textualização. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

SATUÉ, Enric. **Aldo Manuzio:** editor, tipógrafo, livreiro. Tradução de Cláudio Giordano. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.