

POLIPHILUS X POLIPHILE, OU O SONHO FRANCÊS DE ABSORÇÃO DO HUMANISMO ITALIANO

Dorothee de BRUCHARD¹

RESUMO: *Hypnerotomachia Poliphili*, publicado em Veneza, 1499, por Aldo Manúcio, permanece uma obra emblemática na história do livro ocidental. Introduzido na França em 1596, o entusiasmo com que ali foi recebido contribuiu em larga medida para a vasta fortuna literária desta obra de Francesco Colonna. Um paralelo entre a edição aldina original e sua versão francesa permite ilustrar a estreita relação existente entre tradução e edição, essas duas formas de reescrita (LEFEVERE, 2007) indispensáveis na transmissão e circulação dos textos. Permite observar, além disso, como se expressa no *Songe de Poliphile*, por esses mediadores indissociáveis na translação das obras (BERMAN, 1995), a absorção do humanismo italiano por parte da França renascentista.

PALAVRAS-CHAVE: história da tradução, história do livro, reescrita, translação, edição humanista.

¹ Doutora em Estudos da Tradução (UFSC), tradutora literária, editora bissexta e webmaster do site www.escriitoriodolivro.com.br, dedicado à história e artes do livro. Contato: dorothee@escriitoriodolivro.com.br

POLIPHILUS X POLIPHILE, OU LE SONGE FRANÇAIS D'ABSORPTION DE L'HUMANISME ITALIEN

RÉSUMÉ: *Hypnerotomachia Poliphili*, publié à Venise par Alde Manuce en 1499, demeure un ouvrage emblématique de l'histoire du livre occidental. Introduit en France en 1596, l'engouement avec lequel il y fut accueilli contribua dans une large mesure à la vaste fortune littéraire de cet ouvrage de Francesco Colonna. Un parallèle entre l'édition aldine originale et sa version française permet d'illustrer l'étroite relation existant entre traduction et édition, ces deux formes de réécriture (Lefevre, 2007) indispensables à la transmission et la circulation des textes. Et permet d'observer par ailleurs comment s'exprime dans *Le Songe de Poliphile*, à travers ces médiateurs indissociables dans la translation des œuvres (Berman, 1995), l'absorption de l'humanisme italien durant la Renaissance française.

MOTS-CLÉS: histoire de la traduction, histoire du livre, réécriture, translation, édition humaniste.

Culminava em meados do Quatrocentos o lento processo de dessacralização da escrita que, iniciado cerca de dois séculos antes, conduzira ao advento da imprensa. O livro, nesse momento em que se alargavam como nunca os horizontes geográficos, em que nascia a consciência do tempo enquanto história e do homem enquanto indivíduo, deixava de ser objeto de culto a transmitir os mistérios divinos a uma pequena elite de iniciados para se tornar suporte de um saber profano acessível a todos. Ante um número crescente de novos leitores ansiosos por se situarem num mundo visto em incessante expansão e mutação, despia-se de sua aura sagrada para se fazer símbolo de conhecimento. E, de objeto de arte único, convertia-se num artefato produzido em série por meios mecânicos. Nascia o negócio do livro.

É quando se delineia a figura do editor, em torno do qual passam a se articular e redefinir os vários ofícios, antes vinculados aos mosteiros, às cortes e, mais recentemente, às universidades. E é quando, num contexto de efervescente interesse por culturas distantes no tempo e no espaço, a tradução se torna, “pela primeira vez no Ocidente, uma atividade *manifesta e definida*”, e surge “um termo *específico* para designar o ato de traduzir”. (BERMAN, 1988: 26).

Concomitante e complementar foi a atuação de tradutores e editores nesse período em que as línguas nacionais começavam a se impor em relação ao latim e, num gesto político não raro incentivado pelos Estados, multiplicavam-se as publicações de obras traduzidas.

Pela ação dos tradutores, línguas ainda em formação se enriqueciam no contato com outras, notadamente as clássicas, mais complexas e sofisticadas: acolher os antigos textos greco-latinos exigia dos idiomas vernáculos que se ampliassem à força de neologismos e ousadias sintáticas ou gramaticais. Também despontavam, no contato com diferentes gêneros e estilos, as incipientes literaturas nativas – já

que a tradução constituía, na Renascença, “o horizonte de toda escrita, e a matriz do que justamente começa a ser chamado de *literatura*”. (BERMAN, 1988:24-6) Os editores-impressores, por seu turno, além de imediatamente legitimarem e difundirem o aporte dos tradutores, padronizavam a ortografia, introduziam sinais tipográficos (pontuação, acentos, cedilhas, tremas, etc.), e fixavam assim as convenções da língua escrita.

Tradutores e editores cumpriram então, nesta época que via declinar o poder centralizador da Igreja e se constituírem em Estados os diversos povos europeus, e na medida em que contribuíram para a consolidação das línguas e literaturas vernáculas, um papel essencial na formação das diversas identidades nacionais. Inversa e paradoxalmente, porém, graças à troca continuada que sustentaram entre os diferentes povos, permitiram a preservação da homogeneidade cultural europeia. Mais nitidamente, talvez, que em qualquer outro período da história, afirmavam-se assim como instâncias privilegiadas de reescrita esses dois ofícios que, se não escrevem literatura, a reescrevem, e são “corresponsáveis pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias.” (LEFEVERE, 2007: 24).

E com ênfase na recepção é que foi tomando forma o negócio do livro, e se delineando a figura de um mediador que, mais atento à legibilidade dos textos que à preservação da palavra divina, privilegiava a relação com o leitor.

O leitor, porém, ao usufruir de seu recém-adquirido acesso direto e individual aos livros, depara-se com uma ausência: já não se ouve a Palavra que dava ordem ao mundo e sentido à existência, não se revela a verdade imanente formadora de certezas e identidades. Resta então à leitura – já incapaz de acolher passivamente a Palavra única e definitiva, agora dispersa na multiplicidade dos textos – reinventar-se ativamente em infinitas formas singulares. Mesmo porque a própria escrita, assinala Certeau (1998: 228), “não é mais o que fala, mas o que se fabrica”, e passa a constituir “uma prática, a produção indefinida de uma identidade mantida apenas por um *fazer*”.

Inaugura-se assim com o humanismo, junto com uma nova percepção do mundo, da história e do indivíduo, uma nova noção de leitura, de escrita e reescrita fundada na

convicção, ora utópica, ora filosófica ou científica, política ou religiosa, de que existe uma Razão capaz de instaurar ou restaurar um mundo, e que não se trata mais de ler os segredos de uma ordem ou de um Autor escondido, mas de *produzir* uma ordem para *escrevê-la* [...] A escritura adquire um direito sobre a história, em vista de corrigi-la, domesticá-la ou educá-la. (CERTEAU, 1998: 236)

Vendo a si mesmos como reescritores e fazedores da história, editores e tradutores humanistas ansiavam por resgatar, retornando às fontes da Antiguidade, textos originais ainda não desvirtuados pelas sucessivas reescritas monásticas –

com suas traduções tendenciosas, glosas e comentários – e adequá-los a uma nova visão de mundo.

Era objetivo dos tradutores transmitir de maneira clara e agradável, emancipando-se das exigências medievais de literalidade que resultavam em textos pesados e deselegantes. E em nome da elegância e da clareza é que se davam então a liberdade de recriar, adaptar, o vocabulário e estilo dos textos originais: recorriam a ampliações, explicações, acréscimos, às redundâncias e declinações de sinônimos tão ao gosto do tempo. Assim Jacques Amyot (1523-1593), o “príncipe dos tradutores”, em seu empenho por enriquecer e valorizar a língua francesa, cuidava de ser tão claro quanto possível, preocupando-se antes em agradar e esclarecer o leitor do que em ser fiel ao original. Em sua célebre tradução das *Vidas paralelas* de Plutarco (1559), por exemplo, o termo grego *estephanoi* (literalmente: ornados de flores), se torna “*ayant chapeaux de fleurs dessus nos têtes*” [com chapéus de flores sobre nossas cabeças]. (OUSTINOFF, 2007: 31-3)

Mas não só nas formas da língua se *fazia* a reescrita que modernizava os textos. O livro buscava a clareza também em sua linguagem não verbal. Enquanto os manuscritos medievais, refletindo um mundo que se encerrava em si mesmo, singularizavam-se pelo estilo *horror vacui*, com total ocupação da página ricamente iluminada, o livro renascentista se faz mais aberto, arejado, amplia suas margens. Organiza-se, em atenção ao leitor (e reorganiza a leitura do mundo): suas páginas passam a ser numeradas, definem-se elementos como frontispício e colofão. A mancha textual, despida das abreviações e ligaduras que dificultavam a leitura, se faz menos densa pela leveza dos novos caracteres.

Da Itália é que sopravam os ventos da renovação: ali é que chegaram, após a queda de Constantinopla (1453), a arte e os textos trazidos pelos sábios em exílio, textos acolhidos e traduzidos pelos humanistas e rapidamente levados ao resto da Europa. E ali se desenvolveu, inspirada na antiga carolíngia, uma letra apta a expressar uma moderna percepção do mundo – a letra humanística que, rapidamente imitada em diversos países, vinha suplantando os caracteres baseados na letra gótica cujo uso se generalizara a partir do século XII.

Entre os grandes impressores eruditos que caracterizaram este período, destaca-se a figura de Aldo Manúcio (c.1449-1515), estabelecido em Veneza em 1490 com o propósito de publicar os redescobertos clássicos gregos, e em cujos prelos se produziram, entre 1494 e 1515, cento e cinquenta obras de textos antigos e contemporâneos, religiosos e científicos, eruditos e populares, cuja diversidade bem reflete a profusão de interesses da época. Em torno de Aldo trabalhavam, em estreita colaboração, escritores, lexicógrafos, desenhadores de tipos, artistas e tradutores, nesta que ficou conhecida como a Academia Aldina – na qual se definiu em larga medida o quê, e sob que forma, seria lido pelos leitores da época e, tamanha a influência que exerceu, por subsequentes gerações de leitores em toda a Europa. Os caracteres desenhados por Francesco Griffo, por exemplo, permanecem a referência matricial da tipografia no Ocidente. E disseminou-se fundo afora seu tipo

“itálico” que buscava reproduzir, num claro de gesto de aproximação com o leitor, a caligrafia de estudiosos e estudantes². Visando este mesmo público – num tempo em que a leitura, antes essencialmente oral e coletiva, tornava-se cada vez mais individual e silenciosa – as prensas aldinas também introduziam, entre outras tantas inovações, o que seria o precursor do atual livro de bolso: despido de ornamentos, em pequeno formato e custo reduzido, permitia que os textos fossem estudados por todos e em todo lugar.

Manúcio, cujos leitores eruditos não apreciavam as imagens, mais associadas ao público iletrado, produziu um único livro ilustrado – celebrado ainda hoje como um dos mais belos livros impressos no Ocidente: *Hypnerotomachia Poliphili* (Luta amorosa, em sonhos, do amante de Polia), de Francesco Colonna, em 1499.

Impresso, com margens generosas, em tipo gravado por Francesco Griffo, traz também caracteres gregos, hebraicos e árabes, sendo o primeiro livro impresso no Ocidente a conter caracteres árabes. Inova, além disso, com manchas textuais não retangulares que compõem autênticas ornamentações tipográficas, e se destaca, sobretudo, pela excepcional harmonia com que se integram, em suas páginas, o texto e as ilustrações – 172 xilografuras, de autoria ainda controversa.

Escrita numa curiosa mescla de latim e italiano, a obra relata a onírica busca de Polifilo por sua amada Polia num mundo antigo, repleto de enigmas, minuciosamente descrito em sua arquitetura, seus jardins, alegorias, monstros fabulosos e personagens mitológicas. É de árdua leitura e teve, de início, pouca repercussão, só vindo a se tornar conhecida após 1545, “quando de suas reedições, na Itália, na França principalmente, e em seguida na Inglaterra.” (BLASSELLE, 1997: 89).

Logrou imenso sucesso na França onde, publicada por Kerver em 1546 sob o título *Hypnerotomachie, ou Discours du Songe de Poliphile*, foi lida vorazmente pelos nobres da corte, e com continuado interesse, nos séculos seguintes, por escritores como Rabelais, La Fontaine ou Nerval. Vale observar que o forte movimento tradutório que caracterizou a era renascentista, iniciado na Itália e rapidamente disseminado em toda a Europa, era bastante acentuado na França, que contava então com um consistente público leitor – e onde o humanismo era intensa e extensamente absorvido mediante a sistemática importação da cultura italiana patrocinada por Francisco I (1494-1547). Esse rei-mecenas, lembrado na história pelo notável impulso que imprimiu à arte em todas as suas formas, também dedicou especial atenção às letras e às artes do livro por compreender

a importância da tipografia e da propagação do francês enquanto instrumento de unificação do pensamento, catalizador na formação do poder monárquico, passível de servir à

² Inspirado da caligrafia de Petrarca, o novo tipo, mais estreito, também permitia a economia de papel e tinta, embora sem prejuízo da legibilidade. De início referido como “tipo aldino”, acabou por firmar-se enquanto “itálico” – sendo a língua portuguesa a única, até onde sei, a honrar a memória de seu criador, através dos termos *grifo* ou *grifar*.

expansão nacional e à consolidação das posses reais.³
(MANDEL, 1998: 117, tradução minha)

Em 1539, Francisco I decretava o uso obrigatório do *languaige maternel françois* em substituição ao latim e, enquanto incentivava a literatura em língua vernácula, investia massivamente na aquisição de obras clássicas e em suas traduções. Favoreceu, por outro lado, o desenvolvimento das incipientes artes da impressão (a ele se deve o núcleo inicial do que viria a constituir a imprensa régia), apoiando impressores, patrocinando edições e até mesmo o desenho de caracteres humanísticos. Caracteres naturalmente inspirados na tipografia veneziana, uma vez que os tipógrafos, a exemplo do que ocorria em todas as esferas da arte, pautavam-se pelo modelo de seus congêneres de além-Alpes.

Não é de surpreender, portanto, que a edição de Kerver seja de fato uma reprodução bastante próxima daquela de Manúcio, a começar pelos tipos, desenhados por Claude Garamond com base no modelo de Francesco Griffo.

As poucas diferenças entre as duas edições se devem, mais que nada, ao veloz desenvolvimento das técnicas de impressão ocorrido no meio século que as separa. Assim, enquanto o mestre veneziano contava com um único tipo e suas respectivas maiúsculas, Kerver dispunha, além do itálico⁴ e de um tipo em variados tamanhos, de elementos como florões ou vinhetas que permitiam a composição de elegantes cabeçalhos. Da mesma forma, graças ao aperfeiçoamento da xilogravura, as ilustrações francesas gravadas por Jean Goujon e Jean Cousin são mais ricas em efeitos tonais, embora, no essencial, reproduzam as gravuras aldinas. O próprio livro também evoluía, à medida que se distanciava paulatinamente do modelo manuscrito e chegava à forma com que hoje o conhecemos. De modo que o volume de Kerver se distingue por ter páginas numeradas e uma folha de rosto ricamente elaborada. Acrescenta, além disto, nove gravuras originais, somando assim 181 ilustrações.

No mais, a edição segue de bem perto sua antecessora, e embora tida como um importante marco na história do livro francês, constitui antes um precioso exemplo deste duplo impulso que rege todo gesto de apropriação: copiar rigorosamente o modelo para assimilá-lo e, ao mesmo tempo, refutá-lo para afirmar o próprio diferencial. Uma tensão imediatamente observável na apresentação gráfica, que parece demonstrar visualmente as práticas de imitação, adaptação, plágio ou “outra forma de transformação formal de um texto preexistente” mencionadas por Berman (1999: 29-30) em referência à tradução hipertextual.

³ « l'importance de la typographie et de la propagation du français comme instrument d'unification de la pensée, de rassemblement, pour la formation du pouvoir monarchique pouvant servir l'extension nationale et la consolidation des possessions royales. »

⁴ O próprio Aldo só estreou o itálico com as Obras de Virgílio, lançadas em 1501, dois anos após *Hypnerotomachia Poliphili*. Repare-se que, concebido como mais um caractere destinado a imprimir a totalidade da obra, o itálico aos poucos se tornaria um tipo alternativo usado em prefácios, notas, citações, etc., como já se vê na edição do *Poliphile* (fig. 5b e 6b).

Assim as ilustrações, por exemplo, são quase idênticas às da edição italiana.⁵ Embora variem num ou noutro detalhe (sendo às vezes simplesmente invertidas, figura 5b), ou se mostrem em diferente posição em relação ao texto, percebe-se que essas poucas e superficiais diferenças obedecem antes a uma necessidade de objetar ao modelo do que a um genuíno impulso de recriação.



Figura 1a



Figura 1b - p. 111

São naturalmente reproduzidos os efeitos ornamentais da mancha tipográfica, esta grande inovação de Aldo, embora nem sempre no mesmo momento do texto, nem dialogando com a mesma gravura (figuras 2a-2b, 5a-5b).



Figura 2a

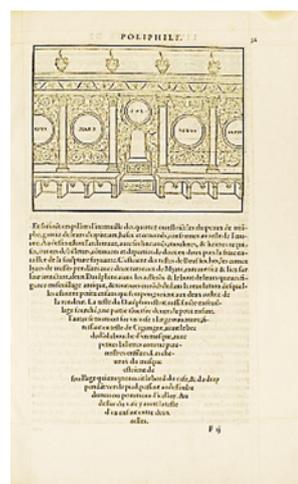


Figura 2b - p. 32

E, no mais das vezes, sem o mesmo equilíbrio e harmonia do original...

⁵ As figuras “a” remetem a páginas da edição aldina, não numeradas, e as “b”, a páginas da edição francesa, de que somente as direitas são numeradas (refiro aqui as páginas esquerdas pelo número da página direita correspondente). Links para fac-símiles digitais de ambas as edições encontram-se nas referências bibliográficas.

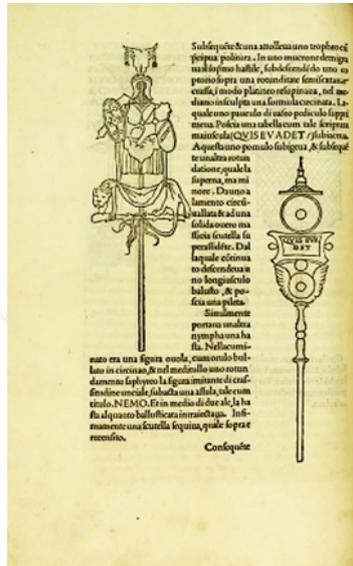


Figura 3a



Figura 3b - p. 117

As linhas mais finas, na tipografia e nas ilustrações, imprimem outro tom e textura à página francesa que, enquanto se afasta da elegante simplicidade de seu modelo, ganha maior delicadeza.

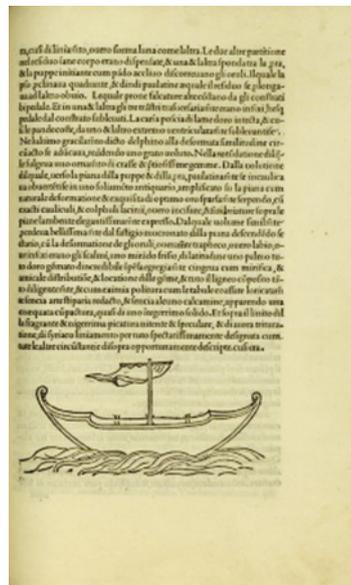


Figura 4a



Figura 4b - p. 106

Perde, contudo, na integração entre texto e imagem. Enquanto na composição do mestre veneziano imagens e mancha textual se prolongam e valorizam mutua-

mente, na edição francesa as ilustrações parecem mais soltas na página (fig. 1b), dando, às vezes, a impressão de terem sido acrescentadas a posteriori.

Perde, além disso, a página-dupla enquanto unidade visual, critério básico de composição nos manuscritos medievais e preservado por Manúcio. Nota-se, nas imagens abaixo (figuras 5a-5b), que à diferença das páginas aldinas, pensadas para compor um todo harmônico, as francesas, concebidas isoladamente, resultam visualmente num conjunto um tanto caótico:

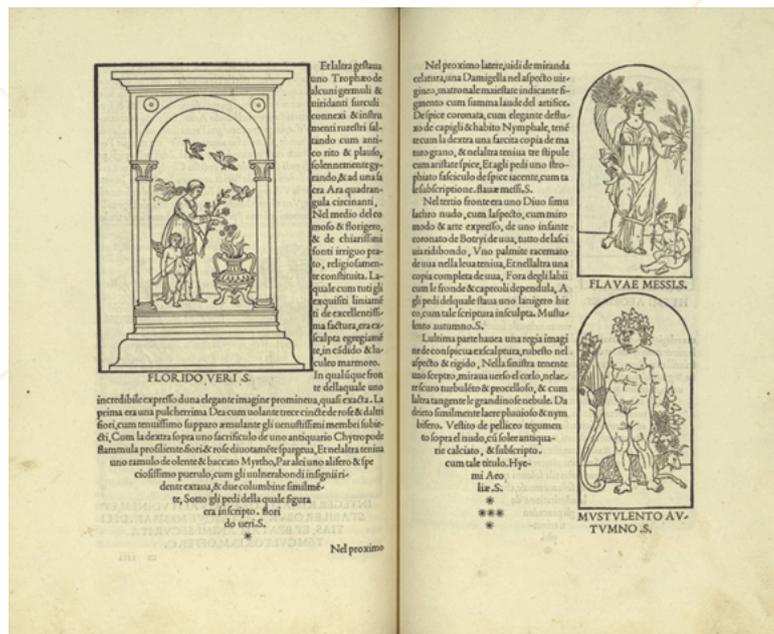


Figura 5a

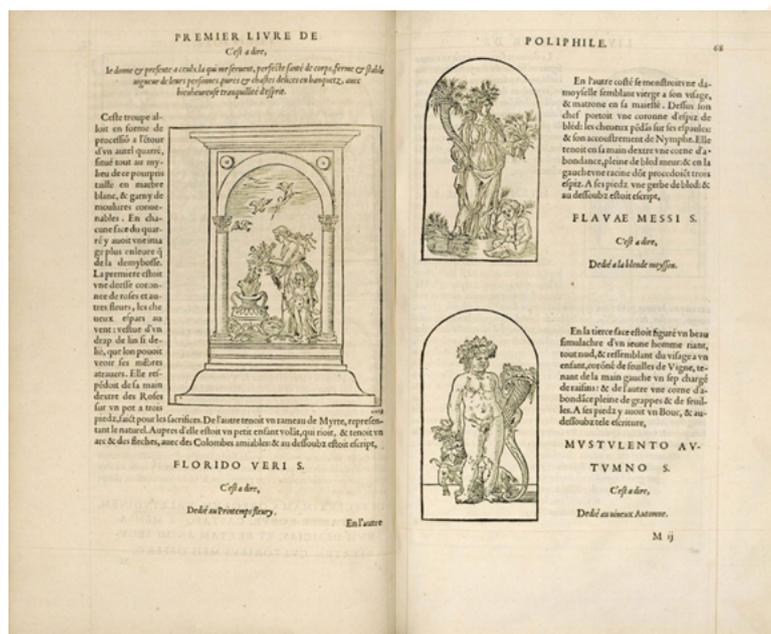


Figura 5b - p. 68

Também salta à vista nessas páginas (entre outras), que o texto francês é significativamente mais conciso que o italiano. De fato, sua edição soma 160 páginas, cerca de um terço a menos que as 234 do original, o que não surpreende se atentarmos para as palavras de Jean Martin em sua nota “*Aux Lecteurs*”:

Quem quer seja o cavalheiro que primeiro o traduziu em nossa língua comum, [...] tirou-o de um idioma italiano mesclado de grego e latim, tão confusamente ajuntados que os próprios italianos, se não são mais que medianamente doutos, custam a entender. Tanto fez que, *de uma prolixidade mais que asiática, reduziu-o a uma brevidade francesa* que irá satisfazer muita gente. Mas se houver quem se queixe de que não o restitui totalmente conforme o italiano: para que não me acusem, rogo que escutem de que forma fui induzido a pôr mãos a esta obra.⁶ (COLONNA, 1546: iij, grifo e tradução meus)

Jean Martin, tradutor já experiente de várias obras italianas para o francês, relata, em seguida, que a tradução teria na verdade sido efetuada por um *gentilhomme* que lhe pedira para apenas revisá-la. A este tradutor anônimo Martin responsabiliza por eventuais cortes e alterações impostos ao original, só assumindo para si algumas correções ortográficas ou sintáticas. A autoria desta versão francesa do *Hypnerotomachia Poliphili* permanece assim envolta em certo mistério: é referida ora como sendo de Jean Martin, ora como sendo de um anônimo e revisada por ele, ora como uma cotradução sua com Jacques Gohory (médico, advogado e alquimista que organizou várias edições de Kerver, inclusive as do *Poliphile*, o qual seria reeditado em 1554 e 1561).

O certo é que a tradução constitui antes uma adaptação para um leitor francês aristocrático, culto, mas não necessariamente “douto”, o qual é poupado de elementos considerados supérfluos – tais como muitas das citações em grego, hebraico ou árabe do original que, traduzidas ou omitidas, desaparecem na publicação francesa; poupado também de longas e intrincadas descrições, de referências a antigos cultos pagãos e de ousadas metáforas eróticas, consideravelmente atenuadas. Esses “enxugamentos” talvez se expliquem, ao menos em parte, pela necessidade de driblar a forte censura que vigorava na França em tempos de Contrarreforma. Mas resta o fato de que a tradução minimiza o aspecto de iniciação sentimental ou filosófica da obra, o que não deixou de influir nos rumos de sua

⁶ « quiconque soit le gentilhomme qui l'a premièrement traduit en notre commun parler, [...] il l'a extrait d'un langage italien mêlé de grec et de latin, si confusément mis ensemble que les Italiens mêmes, s'ils ne sont plus que moyennement doctes, n'en peuvent tirer construction ; et encore a tant fait que d'une prolixité plus que asiatique, il l'a réduite à une brièveté française qui contentera beaucoup de gens. Mais s'il y en a quelques uns qui se fâchent de ce que je ne l'aie entièrement restitué selon l'italien: afin qu'ils ne m'en donnent blâme, je les veux supplier d'entendre comment je fus induit de mettre la main à cette œuvre. »

fortuna crítica: embora traduções posteriores acentuassem seu vínculo com a alquimia (Béroalde de Verville, 1600) ou o devaneio (Popelin, 1883), o livro se firmou sobretudo como obra de arquitetura e paisagismo – teve capital importância, inclusive, para o florescimento dessas artes na França renascentista, sua influência ainda sendo notada nos próprios jardins de Versalhes.

Esta versão francesa da obra de Colonna decerto afina-se com a prática, dominante à época, de adaptar livremente, em nome da clareza, um original visto como um bem a ser integrado à cultura recebedora, e uma oportunidade de enriquecer a língua nativa.⁷ Afinal, como lembra Antoine Berman, coube aos tradutores humanistas dar uma nova dimensão as suas línguas nativas através “da clarificação e adaptação apropriadora do original, visto como um tesouro a ser anexado à língua e à cultura nacional”.⁸ (BERMAN, 1991: 12, tradução minha) Mas *Poliphile* reflete, além disso, a nova postura de reescrita surgida na esteira do humanismo.

Não que cópia, imitação e impulso apropriador inexistissem anteriormente na história da tradução ou da cultura escrita. Sem remontar aos antigos romanos, basta citar *The Canterbury Tales*, obra-prima de Geoffrey Chaucer (c.1343-1400) e obra maior da literatura inglesa medieval, que resultava da compilação, adaptação e tradução de histórias tiradas da tradição oral ou retomadas de autores diversos – Petrarca, por exemplo. Para Chaucer, porém, ainda inserido no modo plural e coletivo que caracterizava as manifestações literárias do Medievo, traduzir ou adaptar era apenas mais uma forma (a que também recorreu o próprio Petrarca) de dar continuidade a uma tradição cultural comum. E, mesmo retomando histórias alheias para compor sua obra – com a qual, aliás, introduziu um gênero totalmente novo, desenvolveu um estilo narrativo e afirmou o inglês enquanto língua literária – não se eximia de remeter aos originais e reconhecer seus predecessores na linha da tradição. Ao passo que, no século de *Poliphile*,

a linguagem se objetiva, tornando-se um campo que se deve lavar e não mais decifrar, uma natureza desordenada que se há de cultivar. A ideologia dominante se muda em técnica, tendo por programa essencial fazer uma linguagem. (CERTEAU, 1998: 230)

Mais que cortes e censuras, mais que a livre adaptação do original, chama atenção o contentamento de Jean Martin ao salientar, no prefácio, que a tradução corrigira o falho, o confuso estilo italiano. Percebe-se que traduzir, reescrever, tornava-se de fato “cultivar” algo visto como “desordenado”; que um texto pré-existente virava *pré-texto* para se “fazer uma linguagem”. Nessa espécie de ruptura deliberada com o original, de derivação consciente de *tradição* para *traição*, vislumbra-

⁷ Exemplo dos neologismos então trazidos pela tradução, o *Songe de Poliphile* contém o primeiro registro do termo “*pistache*” em francês. (informação obtida no site do CNRTL, s/d.)

⁸ « la clarification et l’adaptation appropriatrice de l’original, considéré comme un « trésor » qu’il s’agit d’annexer à la langue et à la culture nationale. »

se esse modo de traduzir, conhecido como *belles infidèles*, que iria prevalecer em toda a Europa nos três séculos seguintes tendo a França por epicentro.

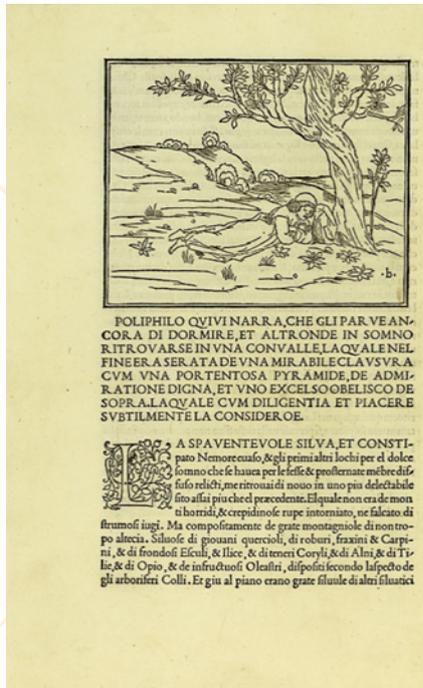


Figura 6a



Figura 6b

A mesma tendência a “cultivar” o original faz-se visível na apresentação gráfica. Nota-se claramente, nas figuras 6a-6b por exemplo, que as poucas diferenças introduzidas pela edição de Kerver (nas ilustrações, no uso do itálico, no tom da mancha textual...) concorrem todas para uma maior “burilção” e fineza nos detalhes.

Neste sentido, não deixa de ser significativo o fato de a edição francesa, enquanto reduz o texto original, acrescer simultaneamente o número de gravuras e elementos de efeito decorativo. Como se, eliminando tudo que nele soe estranho, abreviando o que ele tem a dizer, se apoderasse melhor do texto incrementando sua forma de dizê-lo. Se com isso antecipa os critérios de elaborada sofisticação que regeriam a estética francesa nos séculos seguintes, também prenuncia o impulso de sistematicamente retocar, refinar, melhorar, em suma, o original, que caracterizaria a reescrita neoclássica.

O paralelo entre as edições italiana e francesa do *Polifilo* aponta assim para o não desprezível papel de tradução e edição no assentamento da hegemonia cultural francesa que viria a se impor a partir do Seiscentos. Por seu evidente teor de imitação-apropriação, a edição de Kerver é representativa deste movimento que, na gênese da monarquia absoluta, associava a escrita “à construção e à afirmação de um modelo político” (BARBIER, 2008: 302). Os largos investimentos nas letras e nos livros; a apropriação sistemática do “estrangeiro”, notadamente da cultura re-

nascentista italiana e, através dela, da cultura clássica; a implantação de um sistema de forte controle da impressão e difusão dos textos através de censura e privilégios reais – são todas políticas reveladoras da importância atribuída, pelo Estado, à escrita e à reescrita para o seu próprio fortalecimento.

Poliphilus x Poliphile, apenas um dos tantos encontros-desencontros que marcaram o longo percurso da obra de Francesco Colonna, ilustra então exemplarmente este fato sabido: edição e tradução, mediadoras incontornáveis na transmissão e circulação dos textos, não são, nunca, politicamente neutras. E, indissociáveis na translação das obras entre uma e outra cultura, sempre refletem fielmente, no nível da escrita, o modo como uma sociedade percebe o estrangeiro, e o modo como percebe a si mesma na relação com o Outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARBIER, F. *História do Livro*. Trad. de Valdir Heitor Barzotto, Ercilene Maria de Souza Vita, Andreza Roberta Rocha, Fábio Lucas Pierini, Luzmara Curcino Ferreira, Sidney Barbosa. São Paulo: Paulistana, 2008.

BERMAN, A. “*De la translation à la traduction*”. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. I, n. 1. Québec: Université de Québec à Trois-Rivières, 1988, p. 23-40.

_____. “*L’accentuation et le principe de l’abondance en traduction*”. *Palimpsestes*. Paris, n. 5, p. 12, 1991.

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

_____. *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.

BLASSELLE, B. *Histoire du Livre*, vol. I: *À pleine pages*. Paris: Gallimard, 1997.

CERTEAU, M. de. *A Invenção do Cotidiano. Artes do fazer*. 3. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

COLONNA, F. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldo Manúcio, 1499. Edição fac-similar disponível em: <<http://migre.me/qPQLH>> Acesso em 15/10/2015.

_____. *Hypnerotomachie, ou Discours du Songe de Poliphile*. Paris: Kerver, 1546. Edição fac-similar disponível em: <<http://migre.me/rL8we>> Acesso em 15/10/2015.

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

MANDEL, L. *Écritures, miroir des hommes et des sociétés*. Méolans-Revel (França): Atelier Perrousseaux, 1998.

OUSTINOFF, M. *La traduction*. 2. ed. Paris: PUF, 2007.

CRNTL - CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES.
Disponível em <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/pistache>>. Acesso em 15/10/2015.