

Dorothée de Bruchard

**TRADUÇÃO, EDIÇÃO.
WILLIAM MORRIS E O LIVRO IDEAL**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução.
Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros.
Coorientadora: Prof^{sa} Dr^a Sandra Reimão (ECA/USP)

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Bruchard, Dorothée de
Tradução, Edição. William Morris e o livro ideal /
Dorothée de Bruchard ; orientador, Sérgio Luiz Rodrigues
Medeiros ; coorientadora, Sandra Reimão. - Florianópolis,
SC, 2015.
263 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Mediação editorial. 3.
Reescrita. 4. História do livro. 5. William Morris. I.
Medeiros, Sérgio Luiz Rodrigues. II. Reimão, Sandra.
III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

Dorothee Marie de Bruchard

**TRADUÇÃO, EDIÇÃO. WILLIAM MORRIS E O
LIVRO IDEAL.**

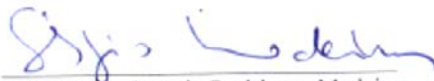
Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutora”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 8 de maio de 2015.



Prof.ª Dr.ª Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca examinadora:



Prof. Dr. Sergio Luiz Rodrigues Medeiros
Orientador (UFSC)




Prof. Dr. Johannes Kretschmer (UFF)



Prof.ª Dr.ª Ana Gruszynski (UFRGS)



Prof^ª Dr^ª Carmem Rosa Caldas-Coulthard (UFSC)



Prof^ª Dr^ª Gilka Girardello (UFSC)



Prof^ª Dr^ª Andréia Guerini (UFSC)

Aos meus pais, Solange e Jean (*in memoriam*),
que estão na origem de todos os meus passos.
Aos meus filhos, Lara e Arland,
que seguem a história trilhando seus próprios
caminhos, e encham o meu de alegria.

AGRADECIMENTOS

Resta agradecer de coração, no final da trajetória, às tantas pessoas e instituições que contribuíram, de formas diversas, para o prazer que encontrei nesse trabalho:

Meu orientador, Sérgio Medeiros, que me acolheu a meio-caminho;
Minha coorientadora, Sandra Reimão, cujo apoio amigável e sem falhas vem de antes do início e perdura até o último instante;
Michel Riaudel, generosa presença que orientou minha estada na França com leituras atentas e sugestões sempre oportunas;
Cada um dos membros da banca, que de algum modo já fazia parte dessa história e foi uma alegria ter presente no seu desenlace;
Walter Carlos Costa, que abriu a primeira porta;
Patricia Odber de Baubeta, da Universidade de Birmingham, que se deu o tempo de rever minhas traduções dos textos de Morris;
Os professores e pesquisadores da Faculdade de Letras da Universidade de Poitiers, cuja acolhida cordial deu mais sentido ao período de pesquisa que passei entre eles;
A equipe da William Morris Society, em Londres, que gentilmente disponibilizou um material precioso para este estudo;
A Pós-Graduação em Estudos da Tradução; muito especialmente Carlos Fernando Santos, da Secretaria, que me ajudou com inabalável simpatia a desatar muitos nós administrativos;
A CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (e, através dela, todos os contribuintes brasileiros), que investiu nessa pesquisa me concedendo uma bolsa de estudos no Brasil e de doutorado-sanduíche na França.

You may tell a story in a new way, even if it be not a new story.
William Morris

*The book was the means of making human thought –the most
transient and evanescent of all things– the most permanent of all things.*
John Ruskin

RESUMO

Este tese examina a relação entre tradução e edição, dois ofícios mediadores entre um texto e seu leitor cuja ação se confunde e complementa na transmissão das ideias e das obras. Duas linguagens que, a partir de escolhas verbais ou verbo-visuais, dão nova forma a um texto conferindo-lhe novos significados. Duas formas privilegiadas de reescrita que, entre traição e criação, mantêm vivo um texto original ao atualizá-lo em diferentes línguas, tempos e espaços. Num primeiro momento, é observado o modo como se realizam tradução e edição em diferentes períodos da história do livro, e em que medida, ao refletirem valores e ideologias da cultura em que se inscrevem, espelham o modo como se manifesta, nessa cultura, a relação com o Outro, o estrangeiro. Num segundo momento, é enfocada a obra do artista e poeta William Morris (1834-1896). Tradutor, Morris se destacou por introduzir a literatura nórdica na Inglaterra oitocentista. Editor, produziu com arte, em sua Kelmscott Press, livros que marcaram a história do moderno design editorial. Examina-se aqui, mais detidamente, como se integram tradução e edição num projeto seu de quase vida inteira, a translação das sagas islandesas. E como se integra a translação das sagas com a sua longa busca do livro ideal.

Palavras-chave: Estudos da tradução, história do livro, mediação editorial, design editorial, reescrita, William Morris.

ABSTRACT

This thesis examines the relationship between translation and publishing, two professions that mediate between texts and their readers in the transmission of ideas and works through activities that are interrelated, interdependent and often indistinguishable. Two languages that give new form to a text, endowing it with new meanings through verbal or verbal-visual choices. Two privileged forms of rewriting that inhabit the space between betrayal and creation, rejuvenating original texts by bringing them up to date in different languages, times and places. The thesis begins by observing the different modes of translation and publishing that have prevailed during different periods in the history of books and discussing the extent to which these different modes, which reflect the values and ideologies of their host cultures, mirror the way that the relationship with the Other, the foreign, is manifest in these cultures. The thesis then narrows its focus to the work of the artist and poet William Morris (1834-1896). As a Translator, Morris' most significant achievement was to introduce Nordic literature to nineteenth-century England. As an Editor, the pioneering combination of art with publication that he carried on at the Kelmscott Press resulted in productions that have shaped modern book design. This analysis examines in detail the way that Morris integrated translation and publishing in his near-lifelong project to translate the Icelandic sagas and the way that he integrated translation of these sagas into his painstaking quest for the ideal book.

Keywords: Translation Studies, history of the book, editorial mediation, book design, rewriting, William Morris.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	15
NOTAS PRÉVIAS	25
I - TRADUÇÃO E EDIÇÃO NA HISTÓRIA DO LIVRO	
<i>Preâmbulo</i>	27
1.1 TRADUTORES E EDITORES	29
1.2 TRADUÇÃO E ARTES DO LIVRO	40
1.2.1 O livro monástico	40
1.2.2 A dessacralização do livro: <i>Os Contos da Cantuária</i>	49
1.2.3 O livro humanista: <i>O sonho de Polifilo</i>	57
1.2.4 O livro neoclássico: dos <i>Contos</i> de La Fontaine ao <i>Hamlet</i> de Voltaire	70
II - WILLIAM MORRIS E O LIVRO IDEAL	
<i>I must have a story as long as I live</i>	85
2.1 O HORIZONTE VITORIANO	88
2.2 UM VASTO PROJETO TRADUTIVO: AS SAGAS ISLANDESAS	106
2.2.1 As escolhas do tradutor	110
2.2.2 Críticas e fortuna crítica	115
2.2.3 O propósito de William Morris	117
2.2.4 Duas instâncias de mediação: a <i>Saga dos volsungos</i>	125
2.3 UM PIONEIRO PROJETO EDITORIAL	131
2.3.1 Os manuscritos caligráficos	131
2.3.2 A Kelmscott Press	146
2.3.2.1 <i>As escolhas do editor</i>	148
2.3.2.2 <i>O catálogo</i>	155
2.3.2.3 <i>A obra-prima: os Contos da Cantuária, “now newly imprinted”</i>	157
2.3.3 O poeta-tipógrafo reescreve a história: <i>Sigurd, o volsungo</i> ..	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS	185

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	189
REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS	204
APÊNDICE A – As traduções de William Morris	211
APÊNDICE B – As publicações da Kelmscott Press	215
APÊNDICE C – Os ensaios de William Morris sobre o livro.....	223
1. AS XILOGRAVURAS DOS LIVROS GÓTICOS	225
2. TIPOGRAFIA	239
3. O LIVRO IDEAL	247
4. NOTA DE WILLIAM MORRIS SOBRE SEUS OBJETIVOS AO FUNDAR A KELMSCOTT PRESS	254
5. REFLEXÕES SOBRE OS MANUSCRITOS ORNAMENTADOS DA IDADE MEDIA	258

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Un texte non traduit n'est qu'à demi publié.
Ernest Renan (1948:522)

De minha dupla experiência enquanto tradutora literária e editora bissexta é que me surgiu, como uma evidência, a estreita relação existente entre o traduzir e o editar.

Tradutora, o contato com editores e a lide com diferentes aspectos da edição são parte de meu cotidiano. Editores decidem ou confirmam as obras que traduzo, dão prazos e diretrizes, normatizam, revisam, alteram, acrescentam elementos como notas, glossários, prefácios, que eu mesma às vezes redijo. Juntos, consideramos as especificidades do texto, seus intraduzíveis, revemos a versão final. Editora eventual de obras traduzidas, vivencio, papeis invertidos, esse mesmo diálogo pelo qual um texto se torna livro. Quando tradutora e editora de uma mesma obra, percebo, traduzindo ou editando, minhas escolhas se darem pela interpretação que faço do texto – projetada nas expectativas de um leitor presumido.

Este trabalho nasceu do desejo de melhor cernir a relação entre esses dois ofícios da palavra que se realizam por, para e em torno de um texto, ao qual conferem uma nova forma. Dois ofícios distintos, que se realizam segundo linguagens próprias, mas, quando unidos por um mesmo texto, se relacionam tão intimamente que, na obra vinda a público, difícil é discernir onde termina tradução e começa edição – ou vice-versa.

Historicamente, a tradução só passa a existir no momento em que uma história, uma ideia, um pensamento, mesmo transmitidos por muito tempo em forma oral, se tornam *texto* ao serem transcritos num suporte. O ato de traduzir sempre começa com um texto, muitas vezes já editado, e termina em outro texto que, por sua vez, aspira à edição para se legitimar enquanto obra. Vista por este prisma, a tradução constitui um dos vários elos da cadeia do livro, um dos vários ofícios da edição.

A asserção em epígrafe vem inverter, no entanto, os termos desta equação. “Um texto não traduzido só está semipublicado”, declara Ernest Renan, colocando sob outra perspectiva a dinâmica tradução/edição. Se somente pela edição pode o texto traduzido existir como fato

literário, pela tradução é que se perfaz, se consuma efetivamente, a edição de todo texto.

Tradução e edição se afiguram assim aliadas inseparáveis na perpetuação e circulação das obras. Os próprios nomes já dizem: “editar”, do latim *edere*, significa literalmente “dar à luz”, “parir”, “por para fora”, enquanto que “traduzir”, de *traducere*, fala em “conduzir”, “transportar”, “levar para o outro lado”. Dois termos que trazem em si a ideia de ação, de movimento, de traslado – de “dar ao mundo”. Dois ofícios mediadores, a quem cabe entregar um texto singular à anônima coletividade do público leitor.

Gérard Genette, em seu *Paratextos editoriais*, embora não se detenha na tradução devido à vastidão do tema, assinala “sua inegável pertinência paratextual” (GENETTE, 2009:356), situando-a assim entre as diversas “produções, verbais ou não”, que cercam e prolongam um texto “para torná-lo presente, garantir sua presença no mundo, sua recepção e seu consumo.” (GENETTE, 2009:9). Vincula, portanto, o traduzir aos demais gestos da ação editorial.

Já Antoine Berman, em *Pour une critique des traductions: John Donne*, observa que a translação de uma obra numa língua-cultura “não se dá apenas através da tradução”, mas também de “inúmeras outras formas não tradutivas de transformação textual, e mesmo não textual.” (BERMAN, 1995:17) Engloba assim edição e tradução num mesmo gesto de *translação* de uma obra.

“Um mesmo processo básico de reescrita funciona para a tradução [...] e as edições”, afirma André Lefevere em *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*, considerando a ambas como práticas que, se não escrevem literatura, a reescrevem, e são “corresponsáveis pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias.” (LEFEVERE, 2007:13-24). Robert Escarpit, similarmente, em seu *Sociologie de la littérature*, vê a tradução “estritamente ligada aos aspectos sociológicos da história literária” (ESCARPIT, 1973:103), e a relaciona à “traição” inerente a toda mediação editorial.

Linguagens singulares, edição e tradução se realizam, ambas, a partir de escolhas específicas – as quais se entrelaçam, no entanto, na reescrita de uma obra estrangeira. Escolhas que, já desde a seleção do texto em si, definem se ele será publicado numa coletânea, por exemplo, ou em edição bilíngue; se será acompanhado, ou não, de paratextos como prefácio, notas ou glossário. A esta concepção inicial, referida pelos editores como “projeto editorial”, Berman (1995:76) denomina “projeto tradutivo”.

Repartem-se em seguida, entre os diversos ofícios, as muitas decisões que irão dar *forma* ao projeto. Tal como colocado por Escarpit, o editor então “*traduz* tecnicamente, mediante decisões materiais, o equilíbrio que, desde o início, procura estabelecer entre os escritores que propõe e o público que supõe”. (ESCARPIT 1973:67, grifo meu). Enquanto ao tradutor cabem escolhas de ordem linguística (confirmadas ou não pelo revisor), a outros atores caberão escolhas que – do papel à tipografia, do aparato crítico às ilustrações, da capa ao formato – dão materialidade ao texto segundo regras verbais ou verbo-visuais. Todos esses elementos, textuais ou não textuais, imprimem novos e diferentes significados à obra, atuam sobre sua compreensão, orientam sua leitura. Gestos criadores, tradução, ilustração, design gráfico, redação de prefácios, notas e outros, compõem então os paratextos que atualizam uma obra para reapresentá-la ao mundo. Sendo o paratexto

um discurso fundamentalmente heterônomo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto. Qualquer que seja o investimento estético ou ideológico, [...] está sempre subordinado a “seu” texto, e essa funcionalidade determina sua conduta e sua existência.
(GENETTE, 2009:17)

Mas, ressalva Genette (2009:359), “do fato de que o paratexto sempre cumpre uma função não se segue necessariamente que a cumpra sempre bem”. Ora, difícil é definir o que seja cumprir bem, ou mal, a função de mediador. Não existem receitas de bem traduzir, nem de bem levar a termo qualquer das ações editoriais: porque existem “a serviço de outra coisa”, por se reinventarem a partir das especificidades de cada texto, há nelas sempre um quê de relatividade e indefinição. Por ser a tradução “um espaço irremediavelmente plural, heterogêneo e não unificável, é ilusória a ideia de uma teoria da tradução”, diz Berman, que vê na tradutologia, mais que nada, uma reflexão a partir de uma experiência. (BERMAN, 1989:674-5) Com ele, e com Certeau, que inclui escrita e leitura em suas *Artes do fazer*, pode-se dizer que tradução e edição, práticas de reescrita, se definem pelo *fazer*, e só em seu *fazer* podem ser apreendidas.

Um fazer, que, se resiste a normas pré-estabelecidas, é movido por um propósito. “Abrir, ao nível da escrita, uma certa relação com o Outro”, diz Berman (1984:16) sobre o intuito primeiro da tradução, que se pode legitimamente emprestar à edição: enquanto a tradução, em sua

lide com a língua, evoca mais manifestamente o “estrangeiro”, a edição como um todo se figura um exercício de alteridade uma vez que

leer un libro como creación original y no como instrumento destinado a la satisfacción funcional de una necesidad, supone “ir hacia outro”, “recorrir a outro” y, por consiguiente, salir de si mismo. (ESCARPIT, 1968:48-9).

Na medida em que abre para a diferença, veiculando ideias, pensamentos ou criações trazidos, quando não de outras culturas, de outros momentos históricos, outros grupos sociais, novos indivíduos dentro de uma mesma cultura; na medida em que expõe a diversidade em linguagens, gêneros, formas e estilos – a edição, a mesmo título que a tradução, é “um processo em que se realiza toda a nossa relação com o Outro.” (BERMAN, 1984:287). Uma relação que, infinitamente variável, não se conforma a regras e normas – mas se rege e se mede por uma ética. E a ética da tradução consiste em “reconhecer e acolher o Outro enquanto Outro.” (BERMAN, 1999:74)

Uma ética que esbarra inevitavelmente, porém, no universal instinto de rejeitar o não-eu, o estranho – instinto narcisista que, confrontado ao outro, trata de eliminá-lo, reduzi-lo, absorvê-lo. Assim, embora seja, em essência, “abertura, diálogo, mestiçagem, descentramento” (1984:16), a tradução também cede a esse impulso apropriador que, ao mesmo tempo em que se abre ao outro, se nega a reconhecê-lo enquanto tal – e resulta nos dois modos de traduzir, o etnocêntrico e o hipertextual, que definem uma má tradução (BERMAN, 1999:29). Impulso manifesto igualmente nos inúmeros modos como, na edição de uma obra, o estranho ou estrangeiro pode ser preterido, ignorado, deformado – pela escolha de uma capa ou ilustração, pelo tom e teor de prefácios, glossários e notas que orientam a percepção do texto. Assim é que Robert Bringhurst, denunciando o “etnocentrismo e racismo” de “fontes e teclados mal-educados”, restritos ao “mais rudimentar alfabeto anglo-americano”, assegura que à tipografia e aos tipógrafos cabe “honrar a variedade e a complexidade da linguagem, da identidade e do pensamento humanos, em lugar de homogeneizá-los ou escondê-los.” (BRINGHURST, 2005:101-2).

Mas honrar a diversidade da linguagem humana também significa, para o mediador, honrar a linguagem do leitor. Atentar para que este não se sinta, ele próprio, um estrangeiro diante do texto. Tornar-lhe a obra legível para que ele possa, através dela, “sair de si mesmo”.

A tensão entre as duas fidelidades, ao texto e ao leitor, semanticamente contida no termo “traduzir” (“levar para o outro lado”), também se expressa no uso, às vezes indiscriminado em português, dos verbos “editar” e “publicar”, vistos como sinônimos. Ora, enquanto o primeiro enfatiza a obra em si, e o ato de “trazê-la à luz”, o segundo (do latim *publicare*), em seu sentido de “proclamar”, “tornar público”, “expor em praça pública”, põe o acento no público, e na ação de divulgar a obra.

Frágil é o equilíbrio, sempre buscado, entre editar e publicar. Equilíbrio que, na mediação editorial, pende para o “publicar”. Sobre-tudo desde o advento da imprensa, quando, ante a rápida e infinita multiplicação dos textos, a edição passava a ter de adequar um texto à legibilidade do maior número possível de leitores. Impõe-se assim, inevitavelmente, em todas as instâncias da cadeia editorial, uma postura que tende a privilegiar a recepção. Ora, quanto mais amplo e diverso o público leitor, maior a tendência a transformar o texto para assegurar sua transmissão. Censuram-se conteúdos que soem supérfluos, indesejáveis, difíceis; interpretam-se ambiguidades; normatiza-se a linguagem, atenua-se o estilo; reduz-se, no texto, para além do que ele diz, seu jeito de dizê-lo. “A linguagem nunca é somente comunicação do comunicável, mas é, ao mesmo tempo, símbolo do não-comunicável”, alerta Walter Benjamin (2011:72). E é no não-comunicável que se encontra boa parte daquilo que, na obra, aponta para além dela mesma – para o Outro, o desconhecido. É o Outro que se elimina quando se apagam os intraduzíveis, se aparam as singularidades. O texto traduzido, normalizado, deixa de revelar a diferença; o design gráfico, no livro barato, ao tornar todos os textos visualmente idênticos, deixa de revelar significados da obra para significar que ela é acessível a todo e qualquer leitor.

Entre transformar os leitores através do texto, e transformar o texto para os leitores, tênue é a fronteira entre difusão e banalização. Reside aí, segundo Chartier, a “ambivalência fundamental da atividade editorial”: se a edição é, por um lado, condição necessária para a construção de uma “esfera pública literária e um uso crítico da razão”, por outro, “em virtude de suas próprias leis, submete a circulação das obras a coerções e a finalidades” alheias às próprias obras. Mas, nessa tensão, a “história da mediação editorial” permite compreender uma dupla trajetória:

a dos textos, cujas significações mudam quando mudam as formas de sua feitura ou de sua paginação, e a do público leitor, cuja composição

social e cujas expectativas culturais se modificam quando se modificam as possibilidades de acesso à cultura impressa. (CHARTIER, 2002:65)

Citando em exemplo o caso das *Viagens de Gulliver* de Swift, ou do *Robinson Crusóe* de Foe, duas obras clássicas transformadas a ponto de se tornarem, à revelia de seus autores, *best-sellers* mundiais da literatura infantil, pondera Escarpit que esta deformação, se atenta à integridade do texto, permite a um número multiplicado de leitores encontrar na obra algo que buscava, mesmo que não fosse a intenção do autor expressá-lo. “Há nisso uma traição, sem dúvida, mas uma traição criativa”, diz ele, emendando em seguida que “talvez se resolvesse o irritante problema da tradução se admitíssemos que ela é sempre uma traição criativa”:

Traição porque insere a obra num sistema de referências para o qual ela não foi concebida, e criativa porque dá nova realidade à obra oferecendo-lhe a possibilidade de uma troca literária com um público mais amplo.

(ESCARPIT, 1973:112-3)

O termo “traição” deriva do mesmo verbo latino *tradere* (transmitir, entregar) de que deriva “tradição” – mal transmitir ideias e obras parece ser indissociável da transmissão que constrói a tradição escrita. E isso desde que, por uma traição primeira, o homem era expulso do paraíso e se consumava a ruptura entre o Verbo divino, que tudo englobava, e a linguagem humana que, cindida do todo, passava a apartar o nome da coisa nomeada.

Os mitos, enquanto relatam a ruptura original, também apontam o caminho para superá-la. Babel (Gênesis, 11:1-9), mito fundador da tradução, ensina que a busca da linguagem divina, da unidade perdida, passa pela diversidade das línguas humanas: cada uma delas, limitada e incompleta, remete à língua perfeita de que todas derivam e são reflexo; cada uma delas revela, tão somente, um distinto aspecto do todo original. Resta a cada língua, para aceder ao todo, buscar nas outras o que falta em si própria. Nasce assim, da diversidade das línguas, o impulso para a tradução, que é universal.

A história de Moisés e as Tábuas da Lei (Êxodo, 31-34), que relata o surgimento da escrita, mostra o homem gravando na pedra, ditadas por Deus, as leis divinas que estabelecem a aliança entre o

sagrado e o profano. A escrita surge assim como “imagem de Deus, tradução do Cosmo, sinal visível da manifestação do verbo.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009:385). Marca do mistério divino, sacraliza a linguagem humana ao dar permanência à palavra efêmera.

Mas logo se descobre dando permanência a uma linguagem fragmentada em línguas diversas e falhas. Se cada língua humana só traz em si fugazes vislumbres do Verbo, a escrita só revela o mistério na medida em que também o oculta. Símbolo de conhecimento, também simboliza uma perda. Vã tentativa de prender o espírito numa forma inscrita no tempo, faz-se memória de uma ausência. Assim é que, no dizer de Benjamin, “no interior de toda configuração linguística reina o conflito do expresso e do exprimível com o inexprimível e o inexpresso.” (BENJAMIN, 2011:59)

Ao fixar pensamentos, ideias, conhecimentos em forma de texto, a escrita visa à perenidade, ao absoluto. Mas, incapaz de apreender o todo, cada texto cristaliza, imobiliza, junto com aquilo que expressa, o que deixou de expressar. Para se tornarem universais, as Leis divinas ditadas por Deus a Moisés tiveram de ser traduzidas e reescritas em outras línguas. Para que o saber se perpetue, para que se renovem e transmitam pensamentos e ideias, os textos pedem para ser reescritos. Ou, nas palavras de Genette, para se atualizar através de seus paratextos:

Sendo imutável, o texto é incapaz, por si só, de adaptar-se às modificações de seu público, no espaço e no tempo. Mais flexível, mais versátil, sempre transitório porque transitivo, o paratexto é, de algum modo, um instrumento de adaptação: daí as modificações constantes da “apresentação” do texto (isto é, do seu modo de presença do mundo). (GENETTE, 2009:358)

Tradução e edição reatualizam um texto, uma obra, em diferentes épocas e culturas, reinscrevendo-os no tempo presente, a cada vez resgatando novas significações, e expressando novas perdas. Nunca são definitivas: destinam-se a ser refeitas à medida que se transformam os leitores, as línguas, as culturas, as sociedades. Mas cada tradução e edição, enquanto revela a efemeridade do escrito, é um elo na corrente que mantém vivo um texto original, permitindo que ele se renove, ao fio dos séculos, em diferentes espaços de língua e cultura. E o livro, suporte privilegiado em que há cerca de dois mil anos se registram sucessivas escritas e reescritas, documenta e simboliza a incansável tentativa de

fixar duradouramente em palavras o movente e efêmero pensamento humano.

Proponho-me a examinar, nesta tese, a interação entre tradução e edição na transmissão das obras literárias, depreendendo de que maneira, no seu gesto de perpetuar um texto e atualizar suas leituras, ambas manifestam, no âmbito da escrita, a relação com o outro, com o estrangeiro, na cultura em que se inserem.

Tendo por objeto práticas de reescrita que, situadas entre a arte e a técnica, melhor se apreendem e medem pelo seu fazer, a pesquisa se desenvolve a partir da observação e análise de diferentes edições de obras literárias traduzidas. E se esteia, para tanto, em autores representativos dos estudos da tradução e das diferentes áreas da edição, procurando promover um diálogo entre eles.

Esta tese se divide em duas partes distintas, e complementares.

A primeira, mediante uma aproximação entre história da tradução e história do livro, esboça uma breve retrospectiva que, embora fatalmente sucinta e lacunar, permite depreender, por uma perspectiva diacrônica, alguns pontos de similaridade entre os dois ofícios. Num primeiro momento, examina como se delineiam, a partir do aparecimento do livro, o papel do tradutor e do editor, e como se relacionam e complementam suas práticas em diferentes períodos. Num segundo momento, debruça-se sobre a maneira como tradução e diferentes ofícios da edição, cada qual a seu modo e segundo a linguagem que lhe é própria, expressam os valores, padrões estéticos e estilísticos, ideias e ideologias da cultura em que se inserem. Afirma Lefevere que

os tradutores, de uma vez por todas, têm de ser traidores, mas eles não o sabem na maior parte do tempo e quase sempre não têm nenhuma escolha, não enquanto permanecerem dentro dos limites da cultura em que nasceram. (LEFEVERE 2007:30-1)

Proponho-me a observar como se expressa, em determinada cultura, entre traição e recriação, a fidelidade ao texto e/ou ao leitor na transmissão das obras. Na análise de algumas edições representativas de momentos pontuais da história do livro, procuro depreender, no cotejo de seus diversos elementos paratextuais – de prefácios a ilustrações, da tradução ao design gráfico – similaridades de estilo e propósito entre as duas linguagens. Procuro perceber, além disso, em cada edição

analisada em sua especificidade, no que sua inevitável traição é criativa dentro do contexto em que veio a público.

Cada tradução, ou cada uma das ações editoriais, enquanto expressa a época em que se inscreve, expressa-a pela ação de um sujeito. Um sujeito que imprime em sua prática, junto com normas e discursos internalizados de seu meio, seus próprios valores e motivações, conscientes e inconscientes. Assim, observar tradução e edição na obra de um mesmo indivíduo permite melhor cernir, por um lado, as similaridades entre as duas linguagens quando pautadas pelos mesmos critérios e propósito; e, por outro, a forma como esse indivíduo, enquanto reflete sua própria cultura, também atua sobre ela.

A segunda parte desta tese se debruça sobre a obra de William Morris (1834-1896), poeta prestigiado, artista de profunda influência no cenário sócio-artístico-literário da Inglaterra vitoriana, que foi também tradutor e editor. Tradutor, num período em que a vasta extensão do Império Britânico levava a sociedade inglesa a repensar sua identidade e sua relação com a diferença; em que a incipiente comunicação de massa evidenciava o desgaste que o uso impõe à linguagem, buscou resgatar na língua inglesa seu potencial criativo, construtor de identidade e de alteridade. Traduziu, de diferentes idiomas, obras como a *Eneida* ou o *Beowulf*. Mas foi, sobretudo, um dos principais responsáveis pela introdução da literatura nórdica na Inglaterra: suas traduções das sagas islandesas, realizadas em parceria com o erudito islandês Eiríkr Magnússon ao longo de quase três décadas, lidas por autores como Borges e Stevenson, permanecem ainda hoje uma referência na área. Editor, envolveu-se pessoalmente em todas as artes do livro – da caligrafia à tipografia, da iluminura à ilustração xilográfica, e em todas as etapas do processo editorial – do design à impressão. Enquanto irrompia com força o capitalismo industrial e se banalizavam os textos em livros produzidos em série mecanicamente, seus manuscritos iluminados renovaram as artes da caligrafia e da iluminura. E através de sua editora, a Kelmscott Press, demonstrou que a máquina pode imprimir com arte, desde que manejada segundo critérios éticos e estéticos. Seu legado, que influiu os rumos do design editorial do século XX é, curiosamente, pouco conhecido no Brasil, embora já observasse Gilberto Freyre:

Da minha parte, habituei-me a ver no atual livro brasileiro toda a negação da estética do livro. [...] Na Inglaterra, pode dizer-se que o esforço de um grupo de homens – sobretudo o de Morris –

reabilitou a arte do livro, ameaçada de desaparecer sob a industrialização do século XIX. [...] Morris quis dar ao livro – e em parte o conseguiu – sua dignidade antiga de trabalho de arte, não inferior à da pintura. Quis elevar a estética tipográfica ao seu papel de acentuar as qualidades e de aguçá-la a delícia visual do verso e da prosa impressa. (FREYRE, 1925)

Morris, também ensaísta, deixou inúmeros textos sobre diferentes temas relacionados à arte, às artes decorativas e, notadamente, às artes do livro. Tendo sido o primeiro a sistematizar uma reflexão nesta área, definiu princípios de composição que permanecem seminais para o moderno design do livro.

Sua obra constitui, por sua coesão e solidez de propósito, uma rara oportunidade de observar comparativamente traduções e edições realizadas por um mesmo indivíduo – e à luz de seus próprios escritos. Morris não deixou, sobre a tradução, mais que comentários esparsos em sua correspondência. Mas tanto se entrelaçam tradução e edição na obra multifacetada deste artista-poeta, que num de seus ensaios sobre o livro é que ele cunhou a expressão “*sympathetic translation*” – para significar a necessária integração, num livro, dos vários gestos que dão forma ao conteúdo de um texto.

Assim, sendo minha própria premissa a similaridade existente entre os gestos de traduzir e editar, os textos de William Morris orientam, em parte, minha leitura de sua obra, enquanto busco deprender como nela se realizam, em “*sympathetic translation*”, a *translação* das sagas islandesas e a busca pelo livro ideal.

NOTAS PRÉVIAS

1. Os oito textos de William Morris relacionados às artes, história e feitura do livro, reunidos por William Peterson num volume intitulado *The Ideal Book* (Morris; Peterson, 1992), permanecem inéditos no Brasil – exceção feita do ensaio “O livro ideal”, constante em *Textos clássicos do design gráfico* (BIERUT *et alii*, 1999:1-5).

Incluo aqui, em apêndice, tradução minha (não definitiva) de cinco desses textos, que consultei mais especialmente ao longo deste trabalho. Quando citados, refiro-os, por exemplo, da seguinte forma: (C1:xxx), em que C1 remete ao primeiro texto do Apêndice C, e xxx, à página desta tese em que se encontra o trecho citado.

2. “Escrita” e “reescrita”, termos-chave no desenvolvimento deste trabalho, nele convivem em alguns momentos com “escritura” ou “reescritura” – algo que pode dar margem a confusão e pede, portanto, uma justificativa.

Os termos *writing* e *rewriting*, do inglês, ou *écriture* e *réécriture*, do francês, são traduzidos, nas edições brasileiras utilizadas das obras de Lefevere e Certeau, por “escritura” e “reescritura”. Em português, no entanto, pelo menos em português do Brasil, o termo “escritura” evoca em primeiro lugar, a meu ver, quer um documento jurídico-notarial, quer a “sagrada escritura” – sendo, inclusive, sinônimo de “Bíblia” quando usado no plural. Assim, embora não alterando os termos quando aparecem em citações, optei por empregar, em meu próprio texto, “escrita” e “reescrita”.¹

3. É minha a tradução de trechos citados da obra de Morris, ou de autores que consultei no original, como Berman, Mandel ou Voltaire.

4. O asterisco junto ao nome de obras analisadas ao longo do trabalho assinala que está disponível *on-line* uma edição fac-similar, o link sendo indicado nas Referências Bibliográficas.

¹ Na própria edição brasileira do livro de Lefevere, *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*, o termo “reescrita” aparece no título, embora ao longo do texto em si conste apenas “reescritura”. Uma aparente falha na preparação de texto que só vem ilustrar, em seu aspecto negativo, a responsabilidade conjunta de tradutor e editor na difusão de uma obra...

I. TRADUÇÃO E EDIÇÃO NA HISTÓRIA DO LIVRO

Qualquer livro, em qualquer época, seja ele impresso ou manuscrito, traz em si, para além das marcas de um trabalho intelectual, marcas de práticas artesanais ou industriais, marcas de uma relação com o poder ou com outros indivíduos, marcas de um produto destinado a ser vendido ou trocado, marcas do estatuto social dos seus autores, marcas da relação do texto com o leitor, marcas de um uso da língua [...] Tudo o que está no livro, em qualquer livro, nos reenvia para fora dele. (BELO, 2002:104)

Preâmbulo

As origens da tradução e da edição remontam às primeiras trocas surgidas com a linguagem e aos primeiros registros deixados nas paredes das cavernas. Na Roma antiga é que tem início, porém, na história da cultura ocidental, a tradução sistemática de obras (datam do século III a.C. as primeiras traduções assinadas), e a edição enquanto produção e multiplicação de um texto visando sua difusão.

Observa Ballard (1992:11) que a Grécia, tida como o berço da civilização europeia, representa o “grau zero da tradução”: os gregos não traduziram. Se havia entre eles alguma consciência linguística e cultural, era uma “consciência egocêntrica, narcisista”. Autossuficientes em sua cultura, não sentiram o impulso de busca do outro que orienta a tradução. Pouco editaram, também, num mundo linguisticamente hegemônico em que ideias e narrativas se desenvolviam e circulavam sobretudo de forma oral. Vale notar, porém, que, se não traduziram ou propriamente editaram, deixaram os gregos para essas duas atividades um legado inestimável: souberam se apropriar da escrita figurativa de uma língua estrangeira, o fenício, adaptá-la (notadamente pela introdução das vogais, que tornava essa escrita viável em toda e qualquer língua) e, passando da figuração para a abstração, *traduzi-la* em símbolos com valor fonético – criando assim o alfabeto que paulatinamente viria a se impor em todo o mundo ocidental. Com isso, dotavam a escrita de um caráter de universalidade, uma forma única de escrever passando a facilitar, estimular a troca de textos entre várias diferentes

culturas. E, como lembra Robert Escarpit (1966:21), se mais de um milênio mais tarde a imprensa pôde prosperar rapidamente na Europa, foi em parte por ser perfeitamente adequada a uma escrita alfabética de vinte e seis caracteres².

Foram os romanos, contudo, que compreenderam a importância, para uma cultura, de se enriquecer e fortalecer pela assimilação do “estrangeiro”, e de ser registrada materialmente num suporte para poder se firmar e difundir. No Império Romano é que se tornam atividades sistemáticas tanto a tradução, motivada pela imitação e apropriação da cultura grega, como a edição, pelo desejo de expansão e difusão da própria cultura latina. Assim é que Cícero, por exemplo, legou-nos a mais antiga reflexão conhecida sobre o ato de traduzir (*De optimo genere oratorum*, c. 46 a.C.) – surgia ali o conceito de tradução embora, na falta de um termo para designá-la, Cícero utilizasse verbos como *vertere*, *convertere* ou *exprimere* (Berman, 1988:28-9). O mesmo Cícero, ao registrar “sua satisfação em saber que seus textos podiam ser lidos e encontrados em todo o mundo”, ou ao agradecer seu editor “pela fama que adquiria no mundo conhecido da época” (Knapp, 1986:18), atesta a existência de um sistema organizado de difusão de um texto multiplicado em várias cópias.

O grande salto se dá, porém, com o advento do cristianismo: uma religião que tinha por base os textos e a palavra, e queria se difundir pelo inteiro mundo conhecido, precisava de tradutores, e precisava de livros. É nesse momento que a tradução se estabelece como mediadora incontornável entre povos e culturas. E é também nesse momento, nos primeiros séculos da era cristã, que a palavra passa a ser registrada num novo suporte: o códice de pergaminho que, em substituição ao rolo de papiro, viria revolucionar profundamente os modos de leitura e escrita. É quando o livro enquanto, de um lado, suporte duradouro das ideias e do conhecimento, e, de outro, veículo privilegiado de sua trans-missão e difusão.

E em torno do livro é que se definem edição e tradução enquanto práticas intrinsecamente ligadas, que ora se confundem, não raro estimulam uma à outra e, em certos momentos, são especialmente complementares, sua ação conjunta permitindo um salto qualitativo na história da cultura.

² A técnica de impressão por meio de tipos móveis de metal já era conhecida na China desde o século XI, onde possivelmente não tenha causado o mesmo impacto devido à dificuldade oferecida pela vasta quantidade e complexidade de seus ideogramas.

1.1 TRADUTORES E EDITORES

A edição, em seu aspecto de comercialização das obras, inexistiu na Idade Média antes do advento das universidades, no século XII. Perpetuou-se, porém, nos *scriptorium* dos mosteiros, enquanto reprodução e preservação dos textos, e enquanto ampla difusão no âmbito da missão evangelizadora da Igreja. Foi um período em que os tradutores, mais que em qualquer outro, literalmente se deslocaram entre várias culturas, em viagens de evangelização ou de pesquisa, percorrendo longas distâncias a fim de buscar e levar manuscritos, e difundindo, para além de seu conteúdo, elementos diversos como as imagens, a caligrafia, a arte de fazer livros. Aos tradutores certamente se deve em parte, por exemplo, a introdução do estilo moçárabe nos manuscritos produzidos na península ibérica. A eles se deve, inclusive, a criação de alfabetos para línguas desprovidas de tradição escrita, como aquele concebido, no século IV, por Ulfila, bispo de uma comunidade de godos convertidos ao cristianismo estabelecida às margens do Danúbio, para a qual ele traduziu os textos sagrados.

Mas é sobretudo a partir do surgimento do livro impresso que tradução e edição se tornam práticas estreitamente relacionadas e que a história, não por acaso, se faz rica em exemplos de tradutores que eram também editores (e vice-versa). Caso emblemático é o de William Caxton (1422-1491), que introduziu na Inglaterra a prensa móvel e os primeiros livros editados em língua inglesa – sendo que dos mais de cem livros impressos em sua oficina, cerca de vinte e cinco eram de traduções suas. A iniciativa de Caxton, que se tornou tipógrafo para poder publicar seus próprios textos, ilustra o momento em que, a partir do advento da imprensa, um texto, para ser verdadeiramente “publicado”, passava a depender da encomenda ou, no mínimo, da aceitação de um editor.

Nas décadas que se seguem à invenção de Gutenberg, à medida que vai tomando forma o negócio do livro, em torno da figura do editor é que passam a se articular e definir os seus vários ofícios. E é quando, “pela primeira vez no Ocidente, traduzir se torna uma atividade *manifesta e definida*”, e surge “um termo *específico* para designar o ato de traduzir”. (BERMAN, 1988:26). A impressão de antigas obras manuscritas, em que num primeiro momento investem massivamente os impressores, já não bastava para atender à demanda de um público crescente, e o próprio número de textos originais revela ser insuficiente

para sustentar (máquinas paradas significam prejuízo) o que se tornava uma autêntica estrutura de produção.³ Os impressores recorrem portanto, a traduções e retraduções, do latim para as línguas vernáculas, e de uma língua vernácula para outra. Assim, se por um lado se estabelece ali uma relação, que se mantém até hoje, de dependência do tradutor em relação ao editor, por outro, as traduções é que têm em grande parte sustentado, ou impulsionado, a atividade editorial desde o início da era moderna. Prova disso é terem sido os tradutores, antes mesmo dos autores, os primeiros “homens de letras” a serem pagos por seu trabalho. (BURKE; PO-CHIA HSIA, 2009:19)

Esta época, em que “a filologia era uma das principais preocupações dos letrados e dos pioneiros da tipografia” (MANDEL 1998:117), foi aquela dos grandes impressores eruditos que, não raro, eram também lexicógrafos, tradutores, escritores. Etienne Dolet, impressor, filólogo, tradutor, publicava em 1540 *La maniere de bien traduire d'une langue en aultre. Davantage de la Punctuatio de la Langue Françoise. Plus des accents d'ycelle*, em que aborda de forma pioneira algumas questões da tradução, e também da língua francesa. Também a ele é que se deve a introdução no francês, em 1540, dos termos *traduction* e *traducteur*. Já Robert Estienne (1503-1559), tido como o pai da moderna lexicografia francesa e da lexicografia clássica latina, publicava, em 1541, seu *Dictionnaire françois-latin*. A tipografia, nos séculos XV e XVI, era

um ofício fluentemente multilíngue e multicultural. Os grandes tipógrafos [...] trabalhavam de bom grado com a letra humanista do Norte da Itália, a escrita gótica italiana ou alemã, a manuscrita francesa, o hebraico asquenaze e sefardita e diversas modalidades do grego ortóptico, cursivo e caligráfico. (BRINGHURST, 2005:101)

Enquanto a tradução, por sua vez, ocupava um lugar de destaque porque era, para todo escritor,

³ Essa que seria “a mais decisiva descoberta da história” de início foi vista, pelos impressores, como apenas um meio de acelerar a menor custo a multiplicação dos livros. A própria escolha dos títulos impressos, todos com perspectiva de venda assegurada, indica que o foco, num primeiro momento, era o mero retorno comercial. (ESCARPIT, 1966:21)

origem e horizonte da escrita em língua materna. Na verdade, traduzindo é que se aprendia a escrever. Ao mesmo tempo, esse vínculo entre escrita e tradução se funda numa prática bilíngue ou multilíngue de reescrita. (BERMAN 1988:24).

Tradutores e impressores tiveram então uma ação concomitante e complementar na formação das línguas nacionais quando estas, a partir do final da Idade Média, passavam a se impor em relação ao latim. A transposição dos textos gregos ou latinos, frutos de línguas e culturas mais complexas e sofisticadas, para as suas próprias línguas ainda em formação, obrigava os tradutores a enriquecê-las com neologismos, a ampliar seu léxico, a incorporar novas formas e gêneros de escrita. Ao tradutor francês Nicolas Oresme (c. 1320-1382), por exemplo, são atribuídos cerca de 450 novos termos ainda hoje vigentes no idioma francês (DELISLE; WOODSWORTH 1998:49). Já os editores-tipógrafos, além de incorporar e veicular em milhares de exemplares o aporte dos tradutores, introduziam elementos como pontuação, acentos tônicos, cedilhas, tremas, apóstrofes, contribuindo assim para a normatização da ortografia e das regras gramaticais das diversas línguas europeias.

A imprensa dá às publicações um caráter estável. [...] Os impressores têm agora a tendência de eliminar as fantasias ortográficas e expressões dialetais [dos antigos copistas] que corriam o risco de tornar o livro menos acessível a um vasto público. (FEBVRE; MARTIN, 1992:448)

A ação conjunta de tradutores e editores foi também, ato contínuo, essencial para o desenvolvimento das várias literaturas nacionais. Novos gêneros e estilos, trazidos pela tradução, alargavam os horizontes literários ao serem rapidamente registrados e difundidos pela imprensa. Num período em que, por um gesto político incentivado pelo Estado, multiplicavam-se publicações e traduções em vernáculo, os dois ofícios contribuíram para a fixação das diferentes línguas, para o desenvolvimento de suas respectivas literaturas e, por aí mesmo, para a construção do sentimento de nacionalidade entre os diversos povos europeus. E na mesma medida em que fortaleciam cada cultura em sua diferença, foram ambos, paradoxalmente, essenciais para a conservação da unidade cultural europeia, pelo que tornavam acessíveis, em cada diferente língua, tanto os textos clássicos latinos como as manifestações literárias dos povos vizinhos.

Da mesma forma, não há como pensar na Reforma e Contrarreforma sem considerar o papel conjugado de tradutores e editores. A Reforma precisava de uma Bíblia disponível em língua vernácula, e acessível à maioria. Coube a Lutero (1483-1546) oferecê-la em língua alemã, a William Tyndale (1494-1536) em língua inglesa, a Jacques Lefèvre d'Étaples (1450-1537) em francês, a João Ferreira Annes d'Almeida (1628-1691) em português, entre outros. “A tradução tornou-se um assunto de Estado e um assunto de Religião. A Sorbonne e o rei estavam igualmente preocupados com ela.” (Bassnett, 2003:99). Mas se a Reforma foi, antes de tudo, “uma disputa entre tradutores”, só de tradução não se sustentaria sem a rápida e extensa difusão proporcionada pela imprensa. Bem lembra Wolfgang Knapp que, por não terem sido impressos, os escritos do sacerdote e teólogo reformador tcheco Jan Hus (c. 1370-1415), tradutor da Bíblia e tido como o criador do tcheco escrito, caíram num rápido esquecimento após sua morte na fogueira. Suas ideias, porém, “deformadas por seus seguidores – por não estarem documentadas e divulgadas em milhares de exemplares”, iriam “revolucionar a história da humanidade” quando retomadas, cem anos depois, por Martinho Lutero, que teve, ainda em vida, sua tradução da Bíblia difundida em mais de cem mil exemplares. (KNAPP, 1986: 22-23) Para além da Bíblia, uma centena de textos de Lutero mereceu oitocentas edições em latim, alemão e outras línguas somente entre 1518 e 1521, os anos de mais intensa polêmica (LABARRE 1979:76).

Se foi essencial sua atuação na difusão do cristianismo, nos grandes conflitos e debates gerados por sua expansão, assim como na própria formação da consciência nacional dos diversos povos europeus mediante a fixação de suas línguas, é natural que, durante vários séculos, tanto tradutores como editores tenham estado estreitamente ligados ao poder, fosse do Estado ou da Igreja.

A Igreja patrocinou vastos empreendimentos tradutórios, como este desenvolvido na Universidade de Alcalá, Espanha, idealizado pelo cardeal Cisneiros.

Figura 1



Ali foi produzida, entre 1502 e 1517, a Bíblia Poliglota Complutense, primeira edição impressa de uma bíblia em várias línguas: latim, hebraico, aramaico, grego – sendo especialmente criada na ocasião, por Arnald Guillén de Brocar, o primeiro caractere grego impresso no ocidente. O projeto, cujos seis volumes incluíam dicionários e textos de apoio, se estendeu ao longo de quinze anos e congregou, sob a coordenação de Diego Lopez de Zúñiga, o esforço de vários eruditos. Esta página do Êxodo (fig.1), com os textos em

diversas línguas e grafias dispostos lado a lado, demonstra visualmente a estreita e necessária relação entre tradutores e tipógrafos para a realização desta obra.

Diversos monarcas, por sua vez, compreenderam a importância política da língua e da escrita. Carlos Magno (c. 747-814), para unificar o seu reino, no qual pretendia restaurar o antigo poderio do império romano, cercou-se de eruditos e instaurou uma extensa política cultural, que incluía a imposição do uso generalizado tanto da língua latina como de uma forma caligráfica única, a letra carolíngia. Já o rei anglo-saxão Alfredo, o Grande (849-899), vislumbrou na língua nativa o elemento fundamental de uma unidade nacional ameaçada por sucessivas invasões e, também recorrendo a sábios letrados britânicos e do continente, empreendeu um amplo programa de traduções para o inglês, sendo ele próprio tradutor. O rei francês Carlos V (1338-1380), por sua vez, contratou dezenas de tradutores, os quais contribuíram para a formação de uma riquíssima biblioteca que seria o núcleo gerador da atual *Bibliothèque nationale*.

Esta consciência, por parte dos poderes instituídos, do valor estratégico da língua e da escrita, só fez intensificar-se à época do advento da imprensa, que foi também, em tempos de Renascimento, o período áureo do mecenato. Enquanto os primeiros impressores, que dependiam de privilégios reais para poderem imprimir, tinham muitas vezes suas oficinas nas dependências dos palácios, mosteiros ou igrejas, também os tradutores (e outros ofícios do livro) trabalhavam a convite de reis ou do clero, ou eram patrocinados por algum poderoso mecenas. Assim, por exemplo, boa parte dos livros impressos por William Caxton, cuja oficina se situava nas dependências da Abadia de Westminster, era dedicada a personalidades passíveis de patrociná-lo ou

Figura 2



garantir-lhe apoio político – como *The Ordre of Chyvalry or Knyghthode*, traduzido por ele da obra de Ramon Llull e dedicado a Ricardo III. Caxton também cultivava apoios e contatos através de extensos prefácios, como este que redigiu para um dos primeiros livros que publicou, *Dictes or Sayengis of the Philosophres* (1477), na tradução de Earl Rivers. A imagem ao lado (fig. 2), tirada de um antigo manuscrito, mostra impressor e tradutor oferecendo um exemplar ao rei

Eduardo IV.

Caso emblemático de mecenato literário na França é o do rei Francisco I (1494-1547), o qual, fortemente influenciado pela cultura renascentista italiana, destacou-se pelo novo impulso que deu à arte em suas várias formas. Dedicou, porém, especial atenção às letras e aos ofícios 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 expansão nacional e à consolidação das posses reais. (MANDEL, 1998:117)

Este rei mecenas, que decretou em 1539 o uso obrigatório do *langaige maternel françois* em substituição ao latim e, sendo ele próprio poeta amador, incentivou a literatura em língua nacional, também investiu massivamente na aquisição de obras clássicas e em suas traduções. Incentivou, por outro lado, o desenvolvimento das incipientes artes da impressão: para além de criar o núcleo inicial do que viria a constituir a imprensa régia, apoiou impressores, patrocinando edições e até mesmo o desenho de caracteres humanísticos (inspirados na tipografia veneziana). O rei humanista era, porém, um católico fervoroso, e embora mais tolerante que a Sorbonne e a Igreja, não tinha então o poder de impedir a crescente repressão movida por essas últimas às ideias trazidas pela Reforma.

Com efeito, no verso da moeda desta relação com o poder estavam, evidentemente, a oposição, a transgressão, sempre que os interesses do poder constituído o levavam a controlar tantos os textos em si como as estruturas de sua produção ou distribuição: censura, proibições, fogueiras de livros, exílio, perseguições e condenações à morte fazem igualmente parte da história dos tradutores e editores. Ainda recentemente, temos o caso notório da *fatwa* decretada ao escritor iraniano Salman Rushdie, que resultou em seu tradutor japonês ser esfaqueado até a morte em 1991, e seu editor norueguês ficar seriamente ferido por um tiro em 1993. Mas nunca a repressão se exerceu com tanta sanha como nos séculos XVI e XVII, depois que a invenção da imprensa promoveu, em escala sem precedentes, a disseminação da leitura. Na esteira das grandes polêmicas originadas pela Reforma, Igreja e Estado muniram-se de instrumentos eficazes de controle e censura. Enquanto Roma instituiu a Congregação da Propaganda da Fé e o *Index librorum prohibitorum*, o absolutismo instaurava, na França por exemplo, o sistema de privilégios, ou na Inglaterra, o *Licensing Bill*. Com isso se condenaram a maioria dos tradutores e impressores bíblicos ao exílio – os poetas e tradutores Clément Marot e Filinto Elísio, o impressor Pierre de Wingle – quando não à morte, caso do impressor Antoine Augereau, enforcado em 1534, ou de William Tyndale e Etienne Dolet, tradutores mortos na fogueira, em 1536 e 1546.

Censuras políticas e religiosas, somadas à grave crise político-econômica que tomou conta da Europa a partir de meados do século XVI, afetariam profundamente o mundo do livro, que passava a ser cada vez mais controlado pelo Estado, enquanto certo aviltamento tomava conta das artes da edição. Na França, que por esta época assumia uma hegemonia cultural que iria se perpetuar por mais de dois séculos, o absolutismo tratava de institucionalizar a produção e difusão dos textos

– uma forma tanto de controlar os próprios literatos como de se furtar à intervenção do clero. Assim é que o cardeal de Richelieu, poderoso ministro de Luís XIII, fundava em 1640 a *Académie française*, responsável por fixar a língua e estabelecer as regras do *bon usage*, e fundava também, no mesmo ano, nas dependências do Louvre, a *Manufacture royale d'imprimerie* que, além de imprimir textos, passava a produzir caracteres tipográficos.

Já bem distante do modelo dos impressores eruditos e de suas oficinas, quando os diversos ofícios atuavam de forma articulada, o mundo do livro seiscentista vê seus atores, do autor ao impressor, gravitando em torno do rei e da corte, nos salões ou Academias. Por outro lado, nesse momento em que começava o saber a se fragmentar em distintas especializações, tradutores e editores vivenciavam igual tendência à “cientifização”, à sistematização do conhecimento que abria caminho para o Século das Luzes. Foi quando os tradutores se envolveram ativamente dos debates que, na *Académie française* e entre os gramáticos de Port-Royal, cuidavam de normatizar a língua, sistematizar seu uso e as regras de estilo, e repensavam assim sua prática à luz dos princípios de análise linguística. Data inclusive daí, segundo Ballard (1992:276), o nascimento da tradutologia, com as primeiras iniciativas mais sérias de sistematização da atividade tradutória, como o *Discours* pronunciado (1635) por Bachet de Méziriac na *Académie française*, o ensaio *Règles de la traduction* publicado em Paris por Gaspard de Tende em 1660, o prefácio (1656) de John Denham à versão inglesa de *The Destruction of Troy* (Virgílio), ou o de Abraham Cowley à sua tradução das *Odes* de Píndaro (1656), entre outros.

Também as técnicas e artes do livro tratavam de elaborar e organizar as normas e regras que orientavam sua prática. Enquanto uma comissão especial da *Académie des Sciences* projetava “cientificamente” o cerimonioso *romain du roi*, um caractere perfeito, digno da grandeza do rei (impresso a partir 1702), o inglês Joseph Moxon publicava em 1683 seu *The Doctrine of Handy-Works Applied to the Art of Printing*, e Martin Fertel, em 1723, *La Science pratique de l'Imprimerie*. O parisiense Fournier le Jeune lançava, além de uma inovadora tabela de proporções de tipos, os dois volumes de seu *Manuel typographique* (1764-1766), sendo seguido pelo italiano Giambattista Bodoni, cujo *Manuale Tipografico* teve uma primeira edição em 1788.

É igualmente comum à trajetória de editores e tradutores suas atividades terem, em algum momento, suscitado temor e suspeição e serem até relacionadas a práticas satânicas: sendo a palavra escrita, desde tempos imemoriais, associada ao verbo divino e, por aí mesmo, ao

próprio mistério da criação, compreende-se que, nos primeiros séculos da história do livro, esses ofícios da palavra se revestissem de uma espécie de aura, ora divina (na medida em que revelavam a palavra de Deus), ora demoníaca (na medida em que eram passíveis de manipular e profanar esta mesma palavra).

À época do advento da imprensa, quando a feitura de livros deixou de constituir um monopólio do clero, a tipografia chegou a ser chamada de “arte negra, como peste negra, por aqueles que se atemorizavam com a divulgação de um saber até aí limitado a um reduzido número de iluminados”; mas também de “arte divina por aqueles que tinham uma noção clara da importância da tipografia no contexto do desenvolvimento da sociedade moderna.” (PACHECO 1988:76). Os tipógrafos, porém, embora pudessem de início ser vistos como “alquimistas soturnos e terríveis” a lidarem com a sobrenatural “arte de escrever sem mão nem pena” (MARTINS 1996:166), rapidamente viriam a gozar de consideração especial. O rei português D. Manuel, por exemplo, em carta régia datada de 20 de fevereiro de 1508, concedia ao tipógrafo alemão Jacob Cromberger, vindo estabelecer-se em Portugal, “aquellas mesmas graças privilegios liberdades e honras que ham e devem aver os cavalleiros de nossa casa por nos confirmados”, observando “quam necessária he a noble arte da jmpressam pera o bom governo.” (PACHECO 1988:43). Esses profissionais da edição tinham uma clara noção do valor de seu ofício, sentimento que se estendia aos seus aprendizes e operários – operários letrados que viam a si mesmos como diferentes, superiores, e mesmo nos períodos de más condições de trabalho e escassa remuneração, sempre tiveram uma forte consciência de classe e de seus direitos, tendo sido inclusive os protagonistas, a partir de 1537, das primeiras greves operárias da história da França. (FEBVRE; MARTIN, 1992:205-17). Entre os editores ou artífices do livro, poucos foram os que registraram reflexões sobre seu ofício, mas sempre que o fizeram se mostraram cientes de sua importância, como se pode observar nesta afirmação extraída do *Manuel typographique* do impressor oitocentista de Fournier le Jeune:

De Deus é que nos vem essa arte engenhosa
De pintar a palavra & de falar aos olhos,
E com traços diversos & figuras traçadas,

Conferir cor & corpo aos pensamentos.
(FOURNIER LE JEUNE, 1991:lxxxiv.).⁴

De forma bem distinta evoluiu a imagem, e autoimagem, do tradutor. A percepção, atávica, de uma estreita associação entre a palavra escrita e o divino (ou percepção da palavra enquanto ponte entre o sagrado e o profano) sempre gerou uma profunda desconfiança em relação à tradução dos textos sagrados. É certo que são Jerônimo foi canonizado justamente por ter empreendido, no século IV, a tradução latina de inúmeros textos das Escrituras, em especial a versão *Vulgata* da Bíblia – mas isso só se deu porque se julgava ser seu trabalho diretamente “inspirado por Deus” (DELISLE; WOODSWORTH 1998:179). Tal desconfiança aos poucos se estenderia à tradução dos textos profanos, notadamente, no século XIX, à da poesia, quando esta (e, em menor ou maior grau, todo texto dito literário) se vê investida do “sacro” poder de colocar em palavras o indizível, o inefável inspirado, se não por Deus, por uma instância superior a que só o poeta tem acesso. É esse um dos motivos por que os tradutores sempre foram vistos como traidores, e nunca lhes faltaram críticos ferozes, notadamente entre seus pares. Daí terem eles ressentido, desde muito cedo, a necessidade de partilhar reflexões sobre sua prática. Já a partir de Cícero, e passando por são Jerônimo, John Florio, Goethe ou Nietzsche, os tradutores legaram-nos, às vezes em forma de prefácio ou “advertência ao leitor” podendo constituir autênticos tratados, uma vasta literatura sobre a arte de traduzir.

Outro aspecto comum ao tradutor e a vários profissionais do livro, e que me limito a mencionar aqui, é a tensão no que tange ao reconhecimento de seu trabalho. Desde que começam a se delinear, na Renascença, as figuras do artista e a do poeta, a atuação do tradutor tem sido negativamente medida em relação à do escritor, enquanto que a contribuição de ofícios como designer gráfico ou ilustrador passa a ser depreciada por comparação à Arte com maiúscula. Se Ballard (1992:176), por um lado, observa que já em 1653 a tradução tinha deixado de existir enquanto gênero, tornando-se uma atividade anexa, Gombrich (1985:218), por outro, comenta que nesta mesma época os

⁴ *C'est de Dieu que nous vient cet Art ingénieux / De peindre la parole & de parler aux yeux, / Et par ces traits divers & des figures tracées, / Donner de la couleur & du corps aux pensées.*

artistas começavam a reivindicar para si um status diferenciado daquele dos artífices, meros executores manuais de trabalhos por encomenda.

Se os tradutores, mesmo nos dias de hoje, se ressentem da invisibilidade que dissimula seu trabalho aos olhos de leitores e críticos, para os quais a obra parece o mais das vezes ter nascido na língua em que a leem, tampouco é percebido o trabalho subjacente a um belo livro, cuja composição parece dever-se ao acaso ou a algum obscuro processo mecânico: salvo raríssimas exceções, designers gráficos, capistas, desenhadores de tipos, diagramadores, etc. costumam ser relegados ao mais completo anonimato.

O designer gráfico contemporâneo é herdeiro de uma [...] tradição anônima, já que o valor social e as realizações estéticas desses profissionais, muitos dos quais foram artistas criativos de extraordinária inteligência e visão, não foram devidamente reconhecidos. (MEGGS; PURVIS, 2009:10)

Verdade é que o ilustrador logra um pouco mais de reconhecimento embora, de modo geral, só ganhe destaque o nome do artista já consagrado – da mesma forma como um livro traduzido por um escritor, como Borges ou Drummond, irá excepcionalmente trazer o nome do tradutor em destaque na capa. Mas, se é queixa secular dos tradutores o irreconhecimento ao seu trabalho, vale mencionar, exemplo pinçado entre tantos outros, que o caractere concebido pelo bolonhês Francesco Griffio (1450-1518) para o impressor Aldo Manúcio – autêntica inovação na composição tipográfica ocidental – ficou conhecido como “caractere aldino”, antes de se fixar como “itálico”.⁵

Se, inversamente, não são raros na história exemplos de tradutores que assumem a autoria original da obra traduzida, ou exemplos de plágios e contrafações de caracteres tipográficos ou ilustrações, trata-se apenas, no fundo, do outro lado de uma mesma moeda – a que cunha o valor e reconhecimento do trabalho realizado.

⁵ A língua portuguesa (a única, até onde sei), imortalizou seu nome nos termos *grifo*, ou *grifar*. Mas no *Dicionário Aulete* ainda se lê, no verbete “Aldino”: “Diz-se dos caracteres tipográficos que estes impressores [Aldos] empregaram pela primeira vez na sua edição de Virgílio, em 1501 (donde provém o itálico)”.

1.2 TRADUÇÃO E ARTES DO LIVRO

1.2.1 O livro monástico

Sabe-se que, com a desagregação do Império Romano do Ocidente, a organização econômica e urbana sendo desbaratada por sucessivas invasões bárbaras, o que restava de sua vida cultural e intelectual encontrou refúgio nos monastérios. Ali se preservou o conhecimento da cultura clássica, e também – através da compilação e assimilação das culturas de vários povos, reunidas em torno da base comum do cristianismo – estabeleceram-se os fundamentos da cultura europeia. Lentamente, num período que se estendeu por quase mil anos, num movimento sempre interrompido por invasões, guerras, pestes etc., foram incansavelmente copiados e recopiados textos cuja soma viria a constituir um acervo comum do saber humano acumulado até então no ocidente.

O que se *copiava*? Textos jurídicos, gramáticas, “obras da Antiguidade clássica em latim: Aristóteles e Platão *em forma de tradução*, Cícero e Plínio o Velho, e diversos autores muitas vezes tardios.” (BLASSELLE, 1997:25, grifos meus). A formulação de Blasselle bem expressa como era tênue, numa época em que se desconheciam noções como autoria e originalidade, a fronteira entre a tradução e a cópia. Tênué, também, a fronteira entre a escrita e a edição de um texto, entre um texto e seus paratextos, ou, nas palavras de Berman,

a distinção entre um texto original e um texto segundo (tradução, comentário, adaptação). [...] Traduzir era apenas uma forma [...] dessa incessante reordenação textual em que consistia boa parte da escrita medieval. O ato de “traduzir” embora existisse enquanto tal, não possuía rosto próprio, nem denominação específica. (BERMAN, 1988:27)

A tradução era assim, a mesmo título que cópia, glosas, interpretações, comentários e livres adaptações, uma das tantas formas de reescrita que contribuíam para a apropriação e conservação dos textos antigos. Ora, enquanto favorece a assimilação de uma cultura pela

outra, a reescrita também interpreta, altera, manipula elementos diversos (textos, imagens, formas e conteúdos...) ao sabor dos padrões e expectativas da cultura que reescreve. Veja-se, por exemplo, essas duas ilustrações de manuscritos medievais, duas representações de São Mateus a escrever seu Evangelho.

Figura 3a - São Mateus
Evangelho da Coroação.



Figura 3b - São Mateus
Evangelho de Ebbo.



Ambas, datadas do século IX, são manifestamente cópia, como sugere Gombrich (1985:119-20), de um mesmo antigo modelo romano.⁶ Vemos nas duas imagens os mesmos elementos: posição dos pés e das mãos, tinteiro de chifre, estante, dobra da túnica à altura dos joelhos... Mas enquanto uma, que parece ser cópia bastante fiel do modelo em estilo clássico, imprime serena sabedoria ao santo e ao ato da escrita, a outra, na tensão criada pelas linhas sinuosas (possivelmente inspiradas nos entrelaços da arte celta) confere ao evangelista um tom de mística inspiração. Duas interpretações, duas distintas recriações de um mesmo modelo.

⁶ Perpetuou-se na Idade Média, herdado da Antiguidade, o costume de representar pictoricamente os autores nas obras, em posturas simbólicas como a do “homem que escreve”, ou a do escritor dedicando seu trabalho a alguma personalidade ilustre (como visto na fig. 2).

Este aspecto crucial de toda reescrita foi rapidamente compreendido pela Igreja do Ocidente, que percebia o risco de deturpação, má-interpretação dos textos sagrados, incessantemente traduzidos e retraduzidos para várias línguas, ao serem assimilados por diferentes culturas. Daí ter o papa Damásio I encarregado Eusebius Hieronymus de realizar uma tradução que estabelecesse um texto latino definitivo para o conjunto das Sagradas Escrituras⁷. Daí também ter o próprio Jerônimo preconizado, para a tradução, uma regra que iria vigorar ao longo de toda a Idade Média: enquanto para os textos profanos se permitia, em nome da legibilidade, certa liberdade de adaptação aos modos e estilos da língua-alvo, uma absoluta literalidade era exigida (embora não necessariamente praticada) em se tratando dos textos sagrados, de modo a não aviltar o mistério contido na ordem das palavras, ou o caráter sagrado de cada uma delas.

Quando traduzo os gregos, não exprimo uma palavra por uma palavra, e sim uma ideia por uma ideia – salvo no caso das Escrituras, em que a ordem das palavras também é um mistério. (São Jerônimo, *apud* BALLARD, 1992:46)

A literalidade, ditada pelo medo de trair a ordem divina, era o que então se associava à fidelidade ao texto. Embora não passe de “apenas uma estratégia de tradução”, como bem coloca Lefevere (2007:87), para quem, longe de serem garantia de objetividade ou equidade, traduções literais “são com frequência inspiradas por uma ideologia conservadora”.

Uma postura conservadora, centralizadora, era essencial para garantir a unidade da mensagem cristã, e a força da Igreja – a qual se propunha a integrar, em sua missão evangelizadora, inúmeros povos, línguas e culturas em diferentes estágios civilizatórios. E numa Europa em que a ideia de nação e nacionalidade ainda estava por construir, pela incessante cópia e assimilação dos textos, por sua tradução sistemática para uma língua única, é que lentamente, ao longo de vários séculos, “a vontade de unificação do mundo cristão se cristalizou na unificação da língua latina e de sua escrita”. (MANDEL 1998:95)

⁷ Jerônimo planejava traduzir o Novo Testamento a partir da tradução grega dos Setenta e, para o Antigo Testamento, revisar as versões latinas existentes. Entretanto, depois de se dedicar ao estudo do hebraico, passou a questionar a qualidade da tradução grega e decidiu traduzir diretamente dos originais.

Em torno do Outro, representado pelos textos sagrados, em torno de uma língua outra tida como apta a veicular, preservando, o mistério divino, é que se construiu uma identidade cultural europeia que se estenderia, por sua vez, ao mundo ocidental. É certo que esse processo, enquanto trazia a consciência da diversidade, das diferenças entre as línguas, também trazia, como observa Ballard (1998:17), a noção de hierarquia, de superioridade de uma língua (ou cultura) em relação a outras: superiores eram o latim, o grego, o hebraico, e inferiores, as diversas línguas vernáculas. E traduções literais, que privilegiavam a fidelidade ao Outro sagrado em detrimento da legibilidade em línguas vernáculas, contribuíram para conservar a unidade da mensagem e a força centralizadora da Igreja.

Não se poderia superestimar a relação fundamental do Ocidente com aquela que foi durante muitos séculos a Escritura por excelência, a Bíblia. Simplificando, [...] pode-se dizer que, antes do período “moderno”, [...] essa Escritura fala. O texto sagrado é uma voz, ensina (primeiro sentido de *documentum*), é a chegada de um “querer dizer” do Deus que espera do leitor (de fato, o ouvinte) um “querer-ouvir” do qual depende o acesso à verdade. (CERTEAU, 1998:228)

Pela tradução e cópia repetidas, constantes e ininterruptas dos textos foi se firmando o latim como língua da unidade da Igreja e da unidade europeia, língua do saber e do poder. E em todo o mundo cristão foi se firmando, pelo mesmo processo, o códex como suporte privilegiado de escrita e leitura – no registro dos textos sagrados se elaboraram e aperfeiçoaram as técnicas e artes do livro no Ocidente.

Neste período em que inexistia distinção entre o conteúdo de um texto e sua representação material, o livro manuscrito, tido como encarnação da palavra divina, alcançou um raro nível de elaboração e beleza – sobretudo pela perfeita integração que nele se vê entre texto e imagens.

Mas, objeto de culto, objeto de arte, o livro medieval é também documento do lento processo de construção de um patrimônio cultural comum. Suas páginas dão testemunho da constante tensão entre esforço de unificação e expressão das diversidades regionais – tensão percebida, por exemplo, na evolução das formas caligráficas, em estilos que ora se diferenciavam regionalmente, ora se assimilavam em padrões comuns.

As inúmeras e variadas formas que pode assumir a própria escrita alfabética não são, diz Mandel, meros frutos do acaso. Mesmo que haja entre elas similitudes, devidas a empréstimos ou interinfluências, “as formas escriturais decorrem dos repertórios culturais dos povos, e *traduzem as especificidades da língua falada*.” (MANDEL, 1998:51, grifo meu). Assim, se em diversos monastérios geograficamente distantes os textos se transcreviam numa única língua comum, traziam eles materialmente, na forma das letras, as especificidades das diferentes línguas vernáculas. As monumentais romanas – capitais quadradas originalmente concebidas para serem lapidadas na pedra – e as unciais⁸ herdadas dos gregos, enquanto derivavam em minúsculas cursivas para maior fluência da escrita, iam sofrendo paulatinas adaptações regionais (italiana, visigoda, merovíngia, insular, anglo-irlandesa...). Até que o Império de Carlos Magno, em seu propósito de unificação, absorveu essas diferenças na letra carolíngia, normatizada e introduzida a partir de 789 por decreto imperial.

Observa Barbier, sobre a “reforma das formas de escrita” empreendida durante a chamada Renascença Carolíngia, que ela foi diretamente motivada pela imposição do latim enquanto língua única do império. Perceberam os escribas de então, para quem o latim já se tornara uma língua estrangeira, a necessidade de “analisá-lo para, praticamente, traduzi-lo: de onde a reforma da escrita” e a introdução, por parte dos copistas, de novas regras de disposição do texto na página (espaços entre as palavras, uso de maiúsculas...) de modo a “facilitar sua leitura e compreensão.” (BARBIER, 2008:68).

Com a desagregação do Império Carolíngio, a caligrafia passaria por novas transformações regionais. No norte da Europa notadamente (onde, segundo Mandel, uma natureza hostil obrigava o homem a um maior rigor e ordenação), derivaria na letra gótica que expressa, em suas formas verticais e rigorosas, “as certezas do pensamento escolástico traduzidas em formas escriturais.” (MANDEL, 1998:97). Séculos mais tarde, porém, a carolíngia seria redescoberta pelos humanistas e iria inspirar o caractere romano que, com maiores ou menores variações, se encontra ainda hoje nos livros do Ocidente.

⁸ A uncial, uma espécie de capitular de forma arredondada com clara intenção estética, foi uma das formas caligráficas gregas assimiladas pelos romanos – em parte, sem dúvida, pelo processo tradutório: informa Araújo (1986:302) que “a expressão *littera unciales* foi aplicada pela primeira vez às letras latinas por São Jerônimo no final do século IV.”

Os manuscritos medievais eram fartamente decorados com letras capitulares ornamentadas ou historiadas, miniaturas, enquadramentos, elementos simbólicos, ou ilustrados com iluminuras ricamente trabalhadas, que comentavam, explicavam e valorizavam o texto, a que estavam absolutamente integradas. As imagens que, numa época de poucos letrados, cumpriam inclusive uma função pedagógica e informativa, também funcionavam como elementos mnemônicos ou referência visual para a articulação do texto. Mais do que representar a realidade, visavam manifestar o invisível, encarnar o sagrado, mediante uma linguagem simbólica que, remetendo a uma fé comum, era compreendida por todos. E os símbolos que reproduziam eram copiados e assimilados das formas tradicionais de diversas culturas: o trabalho de copistas e tradutores medievais, se permitiu a compilação de um vasto acervo de textos e documentos, também contribuiu para a constituição de todo um repertório de formas gráficas e emblemas seculares de inspiração religiosa.

É interessante observar que, enquanto a transcrição dos textos prestava invariavelmente tributo a culturas consideradas superiores, em especial as da Antiguidade Clássica, as formas pictóricas permitiram introduzir nas páginas manuscritas temas e símbolos da cultura popular que, transmitidos oralmente em línguas vernáculas, de outro modo não encontrariam registro nos livros. Ao reproduzir imagens e ornamentos dos textos que copiavam ou traduziam, os monges documentavam assim a assimilação, pelo Cristianismo, de elementos das antigas tradições pagãs, traduzidos em motivos bíblicos. E documentavam, além disso, ao somarem às representações pictóricas elementos de sua própria arte nativa, o surgimento de novas expressões artísticas a partir da integração dos estilos e formas de diferentes culturas.

Na Irlanda, por exemplo, a antiga arte celta, mesclada à cultura clássica trazida com a cristianização, e aos modelos trazidos pelos invasores nórdicos, resultou em algo totalmente novo na arte ocidental, de que os Evangelhos de Lindisfarne (séculos VII-VIII) são um dos exemplos mais conhecidos:

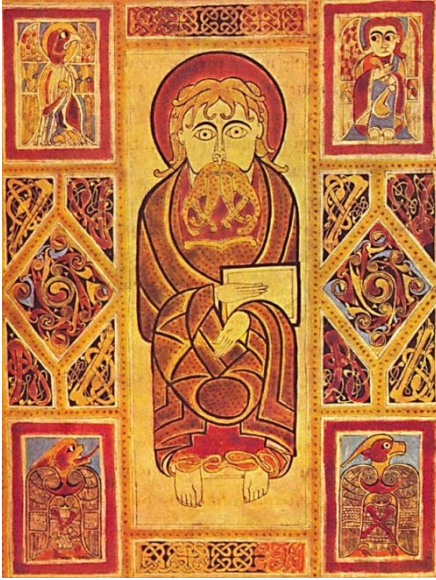


Figura 4 – Veem-se aqui os entrelaços típicos da arte celta; os motivos geométricos de origem germânica; a clara inspiração em ídolos primitivos na representação de S. Marcos, no centro da imagem e, nos cantos da página, dos quatro evangelistas na forma de animais. Essa simbologia dos quatro animais (tetramorfo) é encontrada em muitas tradições primitivas, figurando os quatro pontos cardeais, ou os quatro elementos. Retomada na Bíblia por Ezequiel, e por S. João no Apocalipse, foi objeto de inúmeras interpretações, tendo afinal prevalecido a de são Jerônimo: o homem (ou anjo), o leão, a águia e o touro simbolizariam, respectivamente, S. Mateus, S. Marcos, S. João e S. Lucas.

Quando, a partir do século XII, a vida intelectual começa a sair dos mosteiros e se transferir para as cidades e as cortes, o livro passa a refletir a paulatina “profanização” por que passavam as artes e as letras: o Outro deixava de ser exclusivamente a voz de um Deus que se queria ouvir e se estendia ao estrangeiro percebido no mundo real.

A ilustração, por exemplo, começa a apresentar um mundo em escala mais humana, com cenas da natureza ou da vida cotidiana, melhor percepção da figura humana, mais atenção à proporção e à perspectiva. Uma página do *Saltério da rainha Mary* (Inglaterra, c.1310), reflete esta transição (fig. 5).

Figura 5



Na parte superior, que retrata a apresentação de Jesus aos doutores do templo, observam-se os padrões medievais de caráter simbólico: os rostos indiferenciados das várias figuras, a convenção dos gestos, a complexa composição alheia à representação lógica da cena, a desproporção das figuras... Se a imagem parece rudimentar para os atuais padrões de legibilidade, isso se deve menos à incapacidade técnica do artista de criar, por exemplo, efeitos de perspectiva, do que ao fato de sua óptica ser diferente da nossa. Importava-lhe retratar as figuras “segundo a ideia que delas tinha, e não hesitava em

hierarquizar-las materialmente por uma deformação voluntária das proporções.” Palavras de Labarre (1979:31) que bem descrevem todo gesto de reescrita, e podem decerto se estender àquelas realizadas pelos tradutores, copistas, comentaristas e glosadores medievais.

Já a imagem na parte inferior da página mostra, em narrativa mais linear, um tema do cotidiano – caça aos patos com falcão – e denota um

esforço de representação com base na observação do real⁹. É interessante notar que o artista não se atreveu a dar à cena bíblica, presa aos padrões convencionais das imagens sagradas, o mesmo movimento e leveza que insuflou à representação de uma cena cotidiana. Uma dicotomia que espelha aquela, preconizada por são Jerônimo, entre a tradução literal dos textos sagrados e uma tradução mais livre dos textos profanos. De forma similar, a letra gótica iria protagonizar esta mesma dualidade na tipografia, durante a Renascença, quando seria reservada aos textos religiosos, enquanto os demais seriam impressos com os novos tipos romanos (exceto na Alemanha, onde a letra gótica iria vigorar até o século XX).

Com a maior mobilidade e intercâmbio entre os países europeus, e entre estes e os países do Oriente, promovida por diversos fatores – as Cruzadas, o crescimento do comércio, a conseqüente revitalização da vida urbana, entre outros –, as artes e as ciências passavam a eventualmente florescer sob a proteção da coroa ou de nobres mecenas, mais tarde junto às universidades, enquanto os ofícios do livro passavam paulatinamente para as mãos dos laicos. As traduções, até então efetuadas nos mosteiros e orientadas para fins religiosos, estendiam-se progressivamente para outros campos, inclusive o da ciência. A cidade de Toledo, por exemplo, foi o epicentro de um forte movimento tradutório que, nos séculos XII e XIII, introduziu na Europa grande número de obras do patrimônio greco-árabe (que incluíam textos de astronomia, matemática, medicina...) trazidas à Península Ibérica durante a ocupação moura. (E, com elas, novas formas gráficas, como os ornamentos que entraram na língua portuguesa como “arabescos”; ou os *arqām hindiya*, algarismos numéricos trazidos da Índia pelos árabes e introduzidos a partir do século XIII na Europa onde, já enquanto “algarismos arábicos”, substituíram paulatinamente os romanos.)

Lembra Gombrich (1985:162) que a “Europa da Igreja Latina” – então uma vasta unidade por onde circulavam livremente artistas e ideias, e onde a ninguém ocorria rejeitar nada como “estrangeiro” – viu surgir em fins do século XIV um estilo que, nascido desse intercâmbio, é conhecido entre os historiadores da arte como “Estilo Internacional”. Entre países e línguas circulavam, notadamente, as cantigas, canções de gesta, baladas e romances veiculadas pelos trovadores de corte em corte, e as narrativas, crônicas, histórias e lendas seculares trazidas de cidade

⁹ Outra imagem deste mesmo saltério, com comentário de William Morris, se encontra no seu ensaio “Reflexões sobre os manuscritos ornamentados da Idade Média”. (C5:259-60)

em cidade por cruzados e viajantes. E enquanto essas manifestações literárias “profanas” passavam a ser mais sistematicamente registradas por escrito, era natural que os textos incorporassem, pela tradução, histórias de outros povos e línguas que até então se assimilavam pela circulação oral. Tanto que da prática de “pôr em românico”, “romancear”, é que derivou o termo “romance”, que originalmente designava a tradução e adaptação de mitos e lendas da Antiguidade em línguas vernáculas (DIU; PARINET, 2013:40).

A obra do poeta e tradutor inglês Geoffrey Chaucer é representativa desse complexo movimento de elaboração e fixação das formas literárias, ao longo do qual se assistiu à paulatina dessacralização da escrita e do livro.

1.2.2 A dessacralização do livro: *Os Contos da Cantuária*

Tendo vivido longos períodos no exterior, Geoffrey Chaucer (c.1343-1400), cortesão, homem de negócios e diplomata, no contato com obras e autores de diversas culturas tornou-se, afinal, um homem de letras. Sua própria iniciação à escrita se deu pela tradução, do francês, do *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris e Jean de Meung – um autêntico desafio, considerando-se que a língua inglesa, face à preponderância da latina e da francesa¹⁰, carecia naquele momento de qualquer força e tradição literária. A partir daí, “*traduziu ou adaptou* excertos de Boccaccio, baladas e diversos poemas” (BALLARD, 1992:126, grifo meu), e, entre outros, a *Consolatione philosophiae*, de Boécio.

Era de se esperar, no contexto da época, que ao compor seus próprios escritos Chaucer incorporasse temas, gêneros e estilo das obras que traduzia. Como não é de se estranhar que, distanciando-se da tradição aliterativa da poesia oral anglo-saxônica (ANGEL-PEREZ, 1994:16), introduzisse versos pentâmetros franceses nesta que é tida como sua obra-prima e um marco da literatura inglesa medieval: *The Canterbury Tales*.

Escritos a partir de 1386, *Os Contos da Cantuária* são protagonizados por um grupo de peregrinos que, a caminho de Londres para a catedral de Cantuária, se entretêm durante a viagem contando, cada

¹⁰ Embora se registre a existência de baladas, poemas épicos, romances em língua inglesa desde o século VII, com a conquista normanda, em 1066, instaurava-se uma predominância do francês enquanto língua literária que se estenderia até o século XIII.

qual, uma história para os demais. Resulta daí uma rica coletânea de contos (dois em prosa, vinte e dois em versos) que, narrados por representantes das mais diversas classes sociais, constituem um raro retrato da vida e costumes do século XIV inglês.

A obra, que em sua estrutura lembra o *Decameron* de Boccaccio, bem reflete o caráter movente e plural que caracterizava a composição do texto medieval. Reúne histórias em boa parte adaptadas, ou traduzidas, de fontes tão diversas como Ovídio, Dante, Tito Lívio, o escritor contemporâneo John Gower ou os “*fabliaux*”. Assim, por exemplo, um dos peregrinos-narradores informa que ouviu em Pádua, de Petrarca, a história que vai contar – *The Clerk’s Tale* retoma, na verdade, um antigo conto popular (“Griselda”) que Petrarca traduzira-adaptara em latim a partir da versão introduzida por Boccaccio no *Decameron*. Outro conto, *The Man of Law’s Tale*, inclui, por sua vez, passagens traduzidas do *De miseria conditionis humane* (c. 1195) do papa Inocêncio III.

A tradução era um incontornável instrumento de recriação naquele final do medievo, quando histórias e poemas, no mais das vezes anônimos e até então transmitidos pela tradição oral, começavam a se sedimentar pela escrita; e quando a escrita, até então mais reservada às línguas do saber e da religião, nas línguas vernáculas se redescobria em novas formas. Uma forma, lembra o sociólogo da arte Pierre Francastel, não se esgota em sua própria perfeição, pelo contrário: “quanto mais perfeita ela for, mais irá sugerir réplicas e imitações. Há nela um caráter dialético que assegura a vida da arte ao longo das gerações.” (2008:273) *The Canterbury Tales*, neste sentido, não fazia mais que dar continuidade a uma longa corrente de transmissão de histórias. E foi, por sua vez, objeto de inúmeras reescritas e recriações ao longo de seus oito séculos de ininterrompida história editorial¹¹.

Não existe, ainda hoje, qualquer certeza sobre seu texto original, de que não há sequer uma versão completa. Os pesquisadores costumam citar como referência o Manuscrito de Ellesmere*, que serviu de base para muitas edições subsequentes, por ser um dos mais antigos e mais bem elaborados dos que chegaram até nós. Desses 83 manuscritos, muitos com data posterior à morte do autor, nenhum foi redigido por ele, mas por copistas, e verificam-se, de um para outro, diferenças significativas. Além dos inevitáveis erros de transcrição, além de variar a ordem dos contos, encontra-se neles todo tipo de acréscimos e revisões:

¹¹ No Brasil, a obra foi recentemente retraduzida por José Francisco Botelho (Companhia das Letras, 2013).

é certo que a obra foi remanejada e completada por sucessivos escribas medievais, que chegaram, inclusive, a acrescentar alguns contos.

Perpetuavam-se assim, nas diferentes edições do texto, práticas da transmissão oral em que a obra de Chaucer ainda se achava profundamente arraigada. O próprio eixo central das *Canterbury Tales* remete aos concursos de narração de histórias que se realizavam nas cortes e cidades, estimulando as trocas entre trovadores e a participação dos ouvintes, suscitando réplicas e, não raro, a ampliação e continuação das narrativas, numa espécie de construção coletiva. Um costume que transparece nas glosas e comentários que acompanhavam os textos medievais; na redação do *Roman de la Rose*, iniciada por Guillaume de Lorris e concluída por Jean de Meung; ou nos comentários autobiográficos com que William Caxton “personaliza” sua tradução da *Legenda Aurea*.

Cerca de oitenta anos após a morte de Chaucer, *The Canterbury Tales* ganharia uma primeira edição tipográfica. E esse que foi, possivelmente, o primeiro livro impresso na Inglaterra, reúne simbolicamente dois nomes (de dois tradutores) que deixaram um legado fundador na história inglesa do livro e da literatura. O autor ficou para a posteridade como o “pai” da literatura, da poesia, ou até da língua inglesa, por ter sido um dos primeiros a afirmar a legitimidade literária do *Middle English*.¹² O editor William Caxton, por sua vez, imortalizou-se como o “pai da tipografia inglesa”: embora suas edições não se destacassem pela qualidade tipográfica, a ele se deve o primeiro livro impresso em inglês (c.1475), nos Países-Baixos, onde se iniciou na técnica dos tipos móveis; a introdução da imprensa na Inglaterra (único país europeu em que esta foi trazida por um nativo); e a primeira impressão de um livro em solo inglês, em suas oficinas inauguradas em 1476.¹³ E a ele também se deve, segundo Escarpit (1973:60), uma revivescência da obra de

¹² Outros autores, nessa época ou mesmo antes, escreveram em *Middle English*. O título de “pai da língua inglesa” se deve, em parte, à duradoura popularidade desse que é considerado o maior poeta inglês da Idade Média.

¹³ Oficialmente, o primeiro livro impresso na Inglaterra foi *The dictes or sayengis of the philosophres*, numa edição datada de 1477. É cada vez mais aceita entre os especialistas, porém, a hipótese de que tenha sido *The Canterbury Tales*, cuja edição, não datada, é situada entre 1476 e 1478. O fato de, contrariamente à maioria das produções de Caxton, não conter qualquer prefácio ou dedicatória a um mecenas, reforça a ideia de que esta obra, já então popularmente consagrada, fosse sua aposta inicial para firmar seu empreendimento.

Chaucer que possivelmente não teria ocorrido caso esta permanecesse em forma manuscrita.

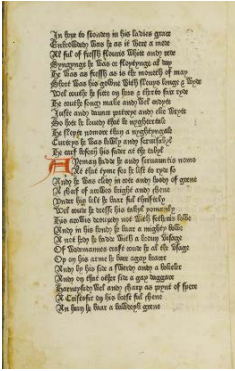


Figura 6 – Surgida num momento em que, na transição para o impresso, os proto-impressores ainda se mantinham fiéis ao modelo do livro manuscrito – seus caracteres imitando a letra caligráfica e as ilustrações ou ornamentos sendo pintados a mão por iluminadores –, a primeira edição dos *Canterbury Tales*, embora não ilustrada, traz as letras capitulares pintadas manualmente em vermelho, como se vê nesta página do Prólogo.

Uma vez publicados os *Contos*, Caxton ouve de um de seus leitores a ressalva de que o texto diferia de um manuscrito existente na biblioteca de seu pai – e decide então, como ele mesmo relata em seu “*prohemye*” (prefácio), basear-se no exemplar de seu cliente para a segunda edição*, lançada em 1483.¹⁴ A qual, além de alterações no texto e na própria ordem dos contos, ainda trazia outra inovação: ilustrada, introduzia a xilogravura, técnica utilizada na Europa já desde antes do advento da prensa móvel e que, com alguns ajustes, adequou-se idealmente à impressão tipográfica.

Figura 7



Enquanto recorria aos mais modernos recursos técnicos, porém, Caxton não deixava de se orientar pelo modelo dos manuscritos originais – e sua edição ilustrada retoma fielmente o padrão ilustrativo do Manuscrito de Ellesmere*.

O Manuscrito de Ellesmere trazia 23 imagens mostrando não as histórias em si, mas seus narradores, e apresentavam invariavelmente, junto à grande capitular decorada que assinalava o início de cada conto, um peregrino montado a cavalo – como, na figura 7, o início do Conto do Moleiro. Este padrão, enquanto confere unidade visual a um texto constituído por múltiplas vozes

¹⁴ Data atribuída pelos estudiosos, não sendo indicada na obra.

narrativas, parece também traduzir uma clara intenção do autor¹⁵: Chaucer, em seu prólogo geral, ao invés de introduzir as histórias que serão contadas, apresenta cada um dos peregrinos, salientando assim que são as personagens o foco central da obra. Personagens em peregrinação, única instância em que poderiam estar reunidos, à época, representantes dos diferentes segmentos sociais. De modo que a figura do cavalo, enquanto situa visualmente o contexto narrativo (a peregrinação), cumpre também a função de nivelar as desigualdades.

Figura 8

O Manuscrito de Ellesmere também ilustra outro aspecto significativo dos *Canterbury Tales*: Chaucer, que no texto refere a si mesmo como autor-escritor, é também seu narrador em primeira pessoa, e uma das personagens. E como um dos peregrinos é que ele é retratado, na abertura



da *Chaucer's Tale of Melibee*¹⁶ – autor-escritor ainda profundamente inserido nos modos coletivos da literatura oral e próximo de seus leitores-ouvintes. Apartando-se radicalmente do padrão clássico de representação do autor, a figura 8 mostra, assim, a mesma “dessacralização” dos modelos, a mesma liberdade criativa que, no texto, se observava na reescrita das histórias.

¹⁵ O Manuscrito de Ellesmere (c. 1410) foi produzido, pouco após a morte de Chaucer, por um escriba que trabalhava regularmente com ele. Não é de se excluir, portanto, a participação de Chaucer, mesmo indiretamente, no seu esquema ilustrativo.

¹⁶ O peregrino Chaucer participa com duas histórias. É interrompido ao narrar a primeira, *The Tale of Sir Thopas*, por serem seus versos considerados muito ruins. Relata então, em prosa, *The Tale of Malibee*.

Figura 9



Na edição de Caxton, as imagens, que graças à técnica da xilogravura são impressas juntamente com os caracteres, saem agora da margem e se integram ao corpo do texto; e, por serem facilmente reproduzidas, cada uma aparece duas vezes: no Prólogo Geral e no início dos contos.¹⁷ Fiel ao seu modelo, porém, retrata igualmente os peregrinos a cavalo, e sempre no início de cada conto. (Na figura 9, o peregrino Chaucer na abertura da *Tale of Malibee*).

Perpetuava-se assim o padrão ilustrativo do Manuscrito de Ellesmere, que, seria retomado pelas nas edições posteriores. (Na figura 10, vemos o Chaucer peregrino na edição de John Urry, 1721.) Mais de três séculos teriam de transcorrer até que os peregrinos apeassem afinal do cavalo, e somente em 1896, na edição da Kelmescott Press, de William Morris, o foco das ilustrações se deslocaria para as histórias.



Figura 10

¹⁷ Acontece de uma única imagem ser usada para representar mais de uma personagem (como o pároco e o médico, ou o mercador e o proprietário de terras). Caxton incorre aqui numa prática generalizada, e até abusiva, neste período inicial da imprensa, de usar uma mesma gravura para ilustrar diferentes momentos de um texto, ou mesmo diferentes textos: há gravuras que se repetem, por exemplo, no volume de *Mirror of the World* (1489) e no *Cato's Distichs* (s/d) publicado na mesma época.



Figura 11 – A representação de Chaucer-peregrino se manteve, como a das demais personagens, nas edições subsequentes da obra. Diferente fortuna teve, porém, sua representação enquanto poeta. A grande popularidade deste que foi o primeiro autor inglês a ter seus escritos organizados em coletâneas motivou manipulações político-religiosas que, cristalizadas em sucessivas edições, influíram na construção de sua imagem e na recepção de sua obra. Na edição de Thomas Speght (1602), por exemplo, cujos textos apócrifos, interpretações duvidosas, biografia fantasiosa, etc., confundiriam por muito tempo os estudos chaucerianos, seu retrato sustenta uma ilustre árvore genealógica totalmente fictícia.

Concebido num momento em que a escrita deixava de ser prática exclusiva dos mosteiros, em que a figura singular do autor, antes distante e reverenciado, se esboçava na produção de formas literárias antes anônimas e coletivas, *The Canterbury Tales* é um exemplo representativo da profanização da escrita que se observava no final da Idade Média. E quando, nas duas sucessivas edições de Caxton, adquire forma num livro impresso, documenta esse momento em que, “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, destacando-se do ritual.” (BENJAMIN, 1994:171) As novas técnicas, que introduziam a reprodutibilidade do texto, da imagem e do livro, traziam consigo sua dessacralização.

À medida que perdia força o caráter simbólico do livro enquanto objeto sagrado e artístico, desvalorizado pela possibilidade de multiplicação de exemplares¹⁸, esmorecia, neste processo que também facilitava sua produção e acesso, outra imagem, não menos representativa do período medieval: a do livro acorrentado, o *liber catenatus*.

¹⁸ Isso fez com que o livro manuscrito se perpetuasse até o século XVIII, em certos círculos intelectuais ou sociais. Comenta Lefevere que, na Inglaterra dos Tudor, muitos autores preferiam publicar suas obras em forma manuscrita, o livro impresso sendo visto como popularizante e vulgar. (LEFEVERE, 2007:38)

Figura 12 – Desde pelo menos o século v, era costume expor livros no interior das igrejas para contemplação dos fieis. A fim de evitar o roubo ou extravio de um objeto único, precioso, de laboriosa e custosa confecção, eram eles presos à parede, ou ao púlpito, por pesadas correntes. A prática se estenderia, mais tarde, aos volumes disponíveis para consulta em bibliotecas, sobretudo universitárias.



Quando, de objeto sagrado, de arte e de culto a veicular mistérios para uma pequena elite de iniciados, o livro passa a ser suporte de um saber profano acessível a todos, é quando o leitor começa a se tornar personagem central de sua história. A partir do século XII, seu constante crescimento em número e diversidade, entre a incipiente burguesia urbana e estudantes universitários, foi condição essencial para que surgissem e prosperassem as novas técnicas – e que se implantasse o negócio do livro. E para ele passava a se inclinar irresistivelmente a fidelidade de tradutores e editores, até então menos atentos à legibilidade dos textos que à preservação da palavra divina.

É significativo, na segunda edição de Caxton, o prefácio em que este, enquanto afirma sua preocupação em ser fiel ao texto do “*noble and great philosopher Gefferey Chaucer*”, relata de que maneira, graças à colaboração de um leitor, podia agora corrigir os equívocos da primeira (CHAUCER, c.1483:11). Caxton registrava assim no livro, na mesma edição em que a introdução da xilogravura confirmava sua total reprodutibilidade técnica, o surgimento da figura do editor como mediador entre o autor e o leitor.

É possível que por trás do interesse de Caxton em contemplar um pedido de seu cliente, e até mesmo contar com sua participação, se ocultasse alguma motivação comercial¹⁹ – motivação natural e indissociável do empreendimento editorial, desde que o livro, com o advento da imprensa, se tornava a primeira mercadoria a ser produzida em série. Desde que, apartando-se do “domínio da tradição”, a obra agora vinha “ao encontro do leitor”. (BENJAMIN, 1994:168)

O surgimento deste novo leitor, e do seu novo papel na existência e circulação dos textos, é que assinala, pela perspectiva da história do livro, o final da Idade Média.

¹⁹ Caxton, que fora comerciante antes de se tornar homem de letras, é conhecido por ter gerido muito bem seu novo negócio, tão sujeito a perdas e riscos.

1.2.3 O livro humanista: *O sonho de Polifilo*

Momento de grandes invenções e descobertas, que estendiam os horizontes geográficos e despertavam a consciência do tempo enquanto história, a Renascença também viu surgir uma nova visão do indivíduo. Enquanto as reflexões passavam a se centrar no homem, e em sua relação com um mundo percebido em constante expansão e mutação, o estudo, o conhecimento se impunham como meios indispensáveis para elaborar e aceder à plena humanidade – e encontravam no livro seu instrumento privilegiado.

Ao usufruir de seu acesso direto e individual aos livros, porém, o novo leitor se deparava com uma ausência: a leitura já não revelava a verdade imanente que dava ordem ao mundo e sentido à existência. Ou, como coloca Certeau (1998:228), “a ‘modernidade’ se forma descobrindo aos poucos que a Palavra não se ouve mais, que ela foi alterada nas corrupções do texto e nos avatares da história”, que desapareceram os lugares que ela fundava e as identidades que ela oferecia. Diante da impossibilidade de acolher e aceitar passivamente uma Palavra única e definitiva, agora oculta na multiplicidade dos textos, restava à leitura, por sua vez, reinventar-se ativamente em infinitas formas singulares. A escrita

não é mais o que fala, mas o que se fabrica. [...] Ligada ainda àquilo que desaparece, endividada em face daquilo que se afasta como um passado mas é sempre uma origem, esta nova escritura deve ser uma prática, a produção indefinida de uma identidade mantida apenas por um *fazer*. [...] Noutros termos, pelo fato de perder seu lugar, o indivíduo nasce como *sujeito*.

(CERTEAU, 1998:228-9)

Com o humanismo se inaugurava assim, junto com uma nova percepção do mundo, da história e do indivíduo, uma noção de leitura, 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)

Não por acaso o Renascimento, se corresponde à idade do ouro da tipografia e do livro impresso, constitui igualmente o primeiro grande período da tradução europeia. Assumindo-se enquanto reescretores e fazedores da história, era anseio de tradutores e editores humanistas resgatar, retornando às fontes da Antiguidade, textos originais ainda não maculados e desvirtuados pelas sucessivas reescritas monásticas – com suas traduções tendenciosas, glosas e comentários – e adequá-los à nova visão de mundo pelo uso de linguagem e estilos contemporâneos.

O interesse, em proporções até então inéditas na história, por culturas distantes, no tempo e no espaço, resulta nisso que Berman descreve como uma “*ilimitação do campo da tradução*”, a qual se torna a *auctoritates*, horizonte de toda escrita, e a matriz do que justamente começa a ser chamado de *literatura* (BERMAN, 1988:24-6). Um fenômeno expresso na imensa quantidade de traduções publicadas, “às vezes mais numerosas do que as edições originais” (FEBVRE; MARTIN, 1992:387), o que por sua vez criava um público para o qual ler significava, principalmente, ler traduções, e um livro significava, principalmente, uma obra traduzida (BERMAN, 1988:24). Além das traduções para e entre as línguas vernáculas, foi este um período de intensivas retraduições, inclusive em edições bilíngues (num claro convite à participação do leitor).

O objetivo dos tradutores era transmitir de maneira clara e agradável, emancipando-se das exigências medievais de literalidade que resultavam em textos pesados e deselegantes. Em seu desejo de marcar uma ruptura com o passado medieval, e já não tão preocupados em perpetuar a glória de Deus, buscavam antes valorizar as línguas vulgares, num momento em que se consolidavam os Estados e a identidade das várias nações europeias. Coube aos tradutores humanistas, nas palavras de Antoine Berman, dar uma nova dimensão à sua língua através “da clarificação e adaptação apropriadora do original, visto como um tesouro a ser anexado à língua e à cultura nacional.” (*apud* OUSTINOFF, 2007:32²⁰)

Assim, em nome da elegância e da clareza, davam-se a liberdade de recriar, adaptar, o vocabulário e estilo dos textos originais: recorriam

²⁰ BERMAN, Antoine. “*L’accentuation et le principe de l’abondance en traduction*”, in *Palimpsestes*, n° 5. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1991, p. 12.

a ampliações, explicações, acréscimos, às redundâncias e declinações de sinônimos tão ao gosto do tempo. O tradutor inglês John Florio (1553-1625), ao verter para o inglês (1603) os *Essais* de Montaigne, não hesita em traduzir *simptome* por *a Symthome or passion*, e *siècle débordé* por *an irregular and licentious age* (BURKE; PO-CHIA HSIA, 2009:39). E quando traduz “*je n’y vauls rien*” [eu não valho nada] por “*I’m nothing worth*”, não resiste em acrescentar “*and I never can fadge well*” [e nunca consigo fazer direito] (OUSTINOFF, 2007:31-3). Também 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].

Mas não só nas formas da língua se *fazia* a reescrita que modernizava os textos. Há no livro, como lembra Belo, uma linguagem além da linguagem escrita, “não é só o texto que ‘fala’”. (BELO: 2002:102)

Também em sua linguagem não verbal buscava o livro humanista clareza e elegância. Enquanto o manuscrito monástico, refletindo um mundo que se encerrava em si mesmo, se singularizava pelo horror vacui, pela ocupação total da página ricamente iluminada, o livro renascentista se faz mais aberto, arejado, amplia suas margens. A mancha textual, despida das abreviações e ligaduras que dificultavam a leitura, se faz menos densa pela leveza dos novos caracteres. A composição visa, mais que nada, a harmonia. As “proporções ideais”, ensinadas pela aritmética e geometria, se aplicam tanto à disposição do texto na página como ao desenho dos caracteres tipográficos – o qual, convertido em especialidade, se realiza com régua e compasso, e não mais “a olho”. Em atenção ao leitor, o livro se organiza (e reorganiza a leitura do mundo): as páginas passam a ser numeradas, definem-se elementos como o frontispício e o colofão.

No período que se seguiu à invenção da imprensa, os proto-impressores germânicos difundiram por toda a Europa os caracteres baseados na letra gótica, cujo uso se generalizara a partir do século XII. Na Itália, porém, os caracteres góticos não chegaram a se implantar. Da Itália 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 levados para o resto da Europa. E ali é que se desenvolveu, inspirada na antiga

carolíngia, uma escrita apta a expressar uma nova visão de mundo – rapidamente imitada em diversos países. O que se explica, segundo Mandel (1998:97), pelo fato de esses novos caracteres refletirem à perfeição o pensamento humanístico enquanto ideologia.

Entre os grandes impressores deste período, destaca-se a figura de Aldo Manúcio (c. 1449-1515), estabelecido em Veneza em 1490 com o objetivo de publicar os clássicos gregos, e em cujos prelos se produziram, entre 1494 e 1515, cento e cinquenta obras de textos clássicos e contemporâneos, religiosos e científicos, eruditos e populares, cuja diversidade bem reflete a profusão de interesses deste período. Em torno de Manúcio se reuniam, em estreita colaboração, escritores, lexicógrafos, desenhadores de tipos, artistas e tradutores, nesta que ficou conhecida como a Academia Aldina, e onde se definia em larga medida o que os leitores da época iriam ler, e sob que forma. Se Manúcio ficou na história como um grande mestre do design gráfico, a ele também se devem novos modos de conceber o livro que privilegiavam a relação com o leitor. Para suas edições foram desenhados os caracteres de Francesco Griffò que permanecem ainda hoje a referência matricial da tipografia do ocidente, e o tipo “itálico” que buscava imitar a letra caligráfica de estudiosos e estudantes²¹. Também visando este público – num momento em que a prática da leitura, antes fundamentalmente oral e coletiva, tornava-se cada vez mais individual e silenciosa, Aldo inova com publicações que hoje descreveríamos como “livros de bolso”: em pequeno formato, baratos, despidos de ornamentos, permitiam 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: o *Hypnerotomachia Poliphili** (Luta de amor, em sonhos, do amante de Polia), de Francesco Colonna, em 1499 – que permanece até hoje como o mais belo livro da tipografia ocidental.

²¹ O itálico, cujo desenho era inspirado da caligrafia de Petrarca, visava também a economia de papel e tinta, sendo um caractere mais estreito embora não perdesse em legibilidade. Surgiu inicialmente como mais um modelo de tipo, usado para imprimir a totalidade de uma obra. Aos poucos passou a ser empregado em diferentes instâncias de um mesmo livro (no prefácio, notas, citações...), como se verá, adiante, na versão francesa do *Poliphile*. Somente a partir de meados do século XVI passa a cumprir a função secundária de destacar palavras no meio do texto.

Impresso, com margens generosas, em tipo gravado por Francesco Griffo, traz também caracteres gregos, hebraicos e árabes (foi o primeiro livro impresso no Ocidente contendo caracteres árabes). Destaca-se por inovações como manchas textuais não retangulares, que compõem autênticas ornamentações tipográficas e, sobretudo, pela excepcional harmonia com que se integram o texto e as ilustrações – 172 xilogravuras, de autoria ainda controversa.

Escrita numa curiosa mescla de latim e italiano, a obra relata a busca (em sonhos) de Polifilo por sua amada Polia num mundo antigo, misterioso, minuciosamente descrito em sua arquitetura, seus jardins, alegorias, monstros fabulosos e personagens mitológicas. É de árdua leitura e teve, de início, pouca repercussão. Pode-se mesmo dizer, emprestando a asserção de Renan, que só depois de traduzida é que foi plenamente publicada: tornou-se 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 *Discours du Songe de Poliphile**, foi lida vorazmente na corte de Francisco I, e com continuado interesse nos séculos seguintes por escritores como Rabelais, La Fontaine ou Nerval.

O humanismo era então intensa e extensamente absorvido na França mediante uma autêntica importação da cultura italiana e, a exemplo do que ocorria em todas as esferas da arte, os ofícios do livro se inspiravam naturalmente em seus congêneres de além-Alpes. De modo que a edição de Kerver é, na verdade, uma cópia bastante próxima daquela de Manúcio, a começar pelos caracteres desenhados por Claude Garamond, que praticamente reproduziam os de Francesco Griffo.

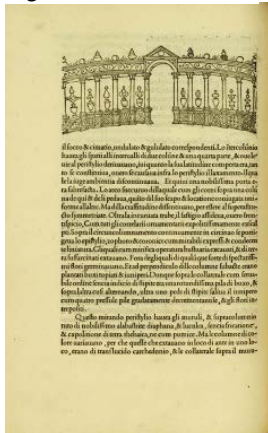
As poucas diferenças existentes entre as duas edições se devem, mais que nada, ao rápido desenvolvimento das técnicas de impressão ocorrido no meio século que separa uma da outra. Assim, enquanto o impressor veneziano contava com um único tamanho de tipo e suas respectivas maiúsculas, Kerver dispunha, além do itálico, de tipos em variados tamanhos e elementos como florões ou vinhetas que lhe permitiam compor, por exemplo, 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 evoluiu à medida que se distanciava do padrão dos manuscritos e chegava paulatinamente à forma com que hoje o conhecemos (o que se convencionou situar em torno de 1550). O volume de Kerver se distingue, assim, por suas páginas numeradas, e

por uma folha de rosto ricamente elaborada como seria praxe nos séculos seguintes. Acrescenta, além disto, nove gravuras originais, somando assim 181 ilustrações.

No mais, a edição francesa segue de bem perto sua antecessora, e embora seja tida como um importante marco na história do livro francês, é sobretudo um precioso exemplo do duplo impulso que rege o gesto de apropriação: copiar rigorosamente o modelo para assimilá-lo e, ao mesmo tempo, refutá-lo para afirmar o próprio diferencial. Uma tensão que é imediatamente visível na apresentação gráfica, em que se percebe claramente o quanto as poucas e superficiais diferenças, na composição do livro, parecem antes obedecer a uma necessidade de objetar ao modelo do que a um impulso genuíno de recriação.

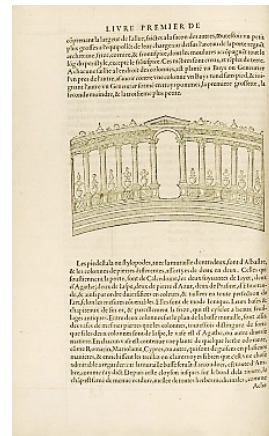
As ilustrações, por exemplo, são quase idênticas às da edição italiana, como que demonstrando visualmente as práticas de imitação, adaptação, plágio, ou “outra forma de transformação formal de um texto preexistente” mencionadas por Berman (1999:29-30) em referência à tradução hipertextual. (A seguir, as figuras “a” são de páginas da edição aldina*, e as figuras “b”, da edição francesa*.)

Figura 13a



Sempre variam,
porém, num ou noutro
detalhe, quando não
aparecem
simplesmente
invertidas ou em
diferente posição em
relação ao texto.

Figura 13b



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

Figura 16a

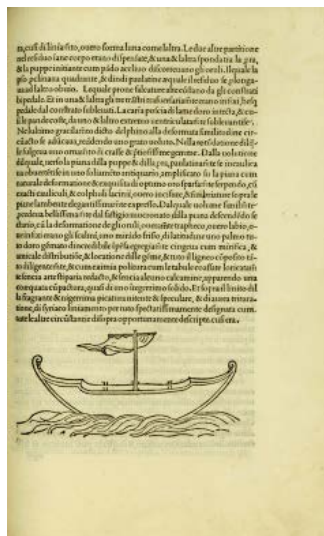


Figura 16b



Perde, contudo, na integração entre texto e imagem. Enquanto na composição do mestre veneziano imagens e mancha textual se prolongam e valorizam mutuamente, na edição francesa as ilustrações parecem mais soltas na página, dando às vezes a impressão de terem sido acrescentadas a posteriores.

Perde, além disso, a página-dupla enquanto unidade visual, uma qualidade dos manuscritos medievais preservada por Manúcio. Vê-se nas imagens abaixo (figuras 17a e 17b) que, à diferença das páginas aldinas, pensadas para compor um todo harmônico, as francesas, concebidas isoladamente, resultam visualmente num conjunto um tanto caótico:

Figura 17a

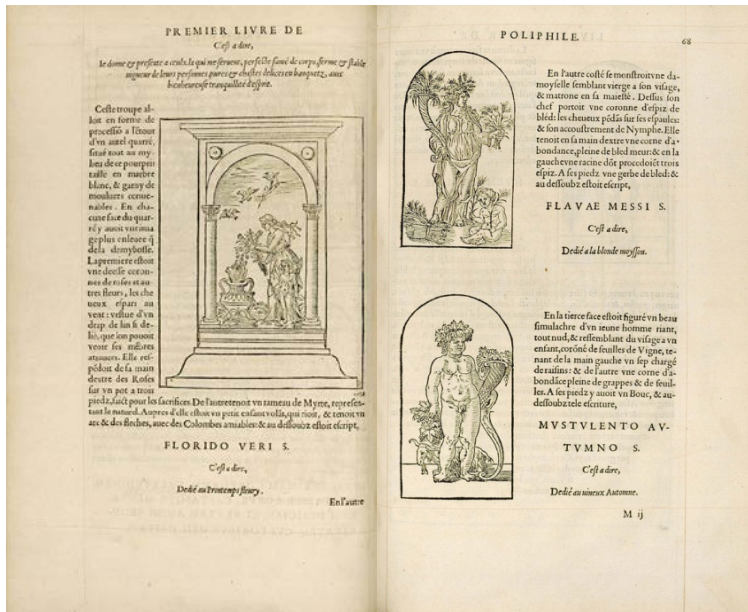
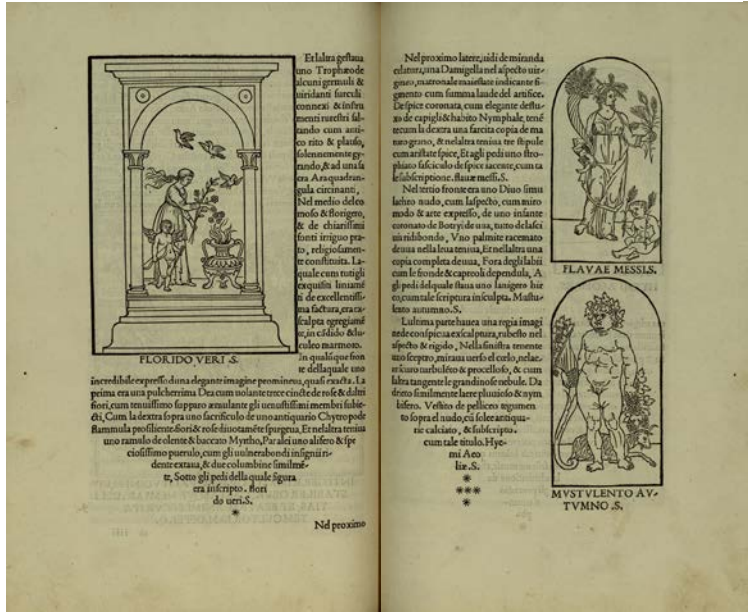


Figura 17b

Também salta à vista, nas páginas acima (fig. 17a e 17b), 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 nem os próprios italianos, se não forem mais que medianamente doutos, irão 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, rogo que escutem de que forma fui induzido a pôr mãos a esta obra. (COLONNA, 1546, grifo meu)

Jean Martin, tradutor já experiente de várias obras italianas em francês, relata em seguida que a tradução do *Songe de Poliphile* 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 certa aura de 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*, reeditado em 1554 e 1561).

A tradução constitui antes uma adaptação para um leitor francês aristocrático, culto, mas não necessariamente “douto”, o qual é poupado de elementos considerados “supérfluos” – como as citações em grego, hebraico ou árabe do original que, traduzidas ou omitidas, desaparecem na publicação francesa; poupado também de longas e intrincadas descrições, e até de referências a antigos cultos pagãos e ousadas metáforas eróticas, consideravelmente atenuadas. Esses “enxugamentos” talvez se expliquem, ao menos em parte, pela necessidade de driblar a forte censura que, em tempos de Contrarreforma, vigorava na França sob Francisco I (a edição de Kerver reproduz, aliás, o “privilegio do rei” graças ao qual pôde ser publicada). O fato é que a tradução minimiza o aspecto de iniciação sentimental ou filosófica da obra, decerto influenciando

nos rumos de sua 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, sendo inclusive de capital importância para o florescimento dessas artes na França renascentista, sua influência ainda se fazendo notar nos próprios jardins de Versalhes.

O texto francês do *Polifilo* decerto se afina 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 como uma oportunidade de enriquecer a língua nativa.²² Mas revela, além disso, a nova postura de reescrita que, surgida na esteira do humanismo – se distanciava inexoravelmente, por exemplo, daquela de Chaucer.

Este, sem dúvida, construiu sua obra graças à adaptação ou tradução de histórias existentes. Mas, inserido que ainda estava num modo plural de criação literária, traduzir era, para ele, mais uma forma de perpetuar sua transmissão. E reconhecendo, dando nome aos seus predecessores (como Petrarca), é que recriou histórias herdadas e introduziu na literatura medieval um novo gênero, um novo estilo, uma nova imagem de autor-escriptor. Nos menos de dois séculos transcorridos entre as *Canterbury Tales* e o *Poliphile*, porém,

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 do que cortes e censuras, mais do que a livre adaptação do original, chama a atenção, em *Poliphile*, a satisfação de Jean Martin ao salientar, no prefácio, que a tradução corrigiu o falho, confuso estilo italiano. Percebe-se que traduzir, reescrever, já se torna “cultivar uma natureza desordenada”; que um texto existente se torna *pré-texto* para “[re]fazer uma linguagem”. Nessa espécie de ruptura deliberada com o original herdado, de derivação consciente da *tradição* para a *traição*, vislumbra-se um modo de traduzir, conhecido como *belles infidèles*

²² No *Songe de Poliphile* se encontra, por exemplo, o primeiro registro do termo “*pistache*” em francês. Cf. CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES - <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/pistache>>, Acesso em 30 jan. 2015.

(belas infieís), que iria prevalecer em toda a Europa nos dois séculos seguintes, tendo a França como epicentro.

Figura 18a

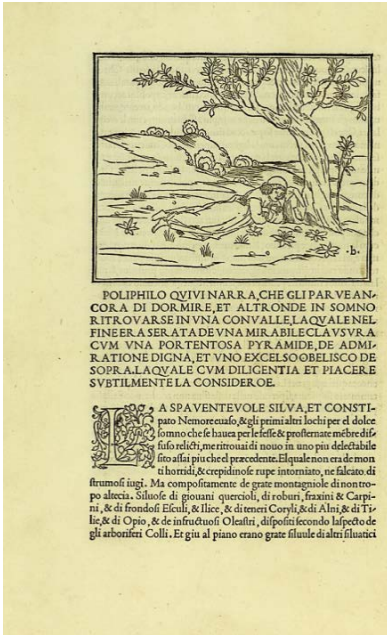
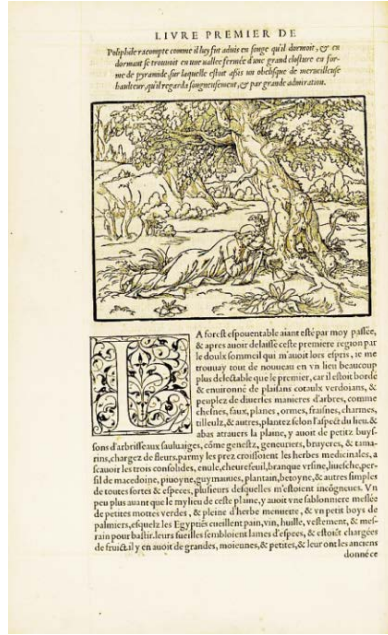


Figura 18b



Assim também quanto à apresentação gráfica. As páginas acima (fig. 18a e 18b), em mais um exemplo da aberta imitação com que era apropriada a obra italiana, mostram que as poucas diferenças introduzidas pela edição de Kerver vão todas no sentido de uma maior fineza e elaboração dos detalhes.

Significativo é o fato de a edição francesa, enquanto reduz o texto original pela tradução, acrescer simultaneamente o número de gravuras e elementos de efeito ornamental. Como se, eliminando tudo o 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 sofisticação que regeriam a estética francesa nos séculos seguintes, também denuncia o impulso de sistematicamente retocar, aprimorar, refinar o estilo do original que iria caracterizar a reescrita neoclássica.

The Strife of Love

browne Haffis, who intertaining one anothers brances, with a naturall goodwill opposed themselves, to resist the entrance of the gracious sunne shine, with the Greene counterte of their innumerable leaves, And in this sort found my selfe in a fresh shade, a coole ayre, and a solitary thicket.

Where vpon my reason perawaded me to beleue, that this wast wood was onely a receptacle for fangee and hurtfull beastes, as the raked Bore, the fatuous and bloudy the Beare, the hissing serpent, and inuading VVoolfe, against which I was vnprouided to make resistance, but rather as a praye sent amongst them, miserable to haue my flesh and bones rent and gawne in peeces.

And thus recalling the worst that might follow, I was resolved not to abide there, but to seeke to get out, that I might the better eschew such suspected occurrences, and taking my selfe to my feete, I wandred now this way, now that way, sometimes to the right hand, sometimes to the left: nowe forward, then backe againe, not knowing how to goe among the thicke bowghes and tearing flowers, bearing vpon my face: rending my clothes, and houlding me sometimes hanging in them, whereby my hail in getting fourth was much hyndered. In this vncustomed labour, and without any helpe but onely the keeping of the sunne still vpon one side, so direct mee straight forward: I greue extremely hoate and fayne, not knowing what to doe, but onely as the labourer a weary body, to containe a minde diltraught through troublesome thoughts, breathing out lowlow and deepe sighes, desiring helpe of the pitifull *Creeperian Ardenes*, who for the destroying of his mouth from broother the *Alpines*, came vnto the deccatfull

Thyfa a clew of thred, so conduct him toorth of the intricate labour, that I also by some faine means might be delucred out of this obscure wood.

Poliphilus

in a Dreame.

3



Poliphilus being thus dilemmed in this dangerous and obscure wood, as lengthe getteth fourth, and being come to a faire Riuer, intending to rest himselfe, and cool his horse, he heard a most delightful harmonie, which made him forget to drinke, and fallow after the voice, which brought him to a most perplexitie.

Pere and desire of freedom this occupying my senses, my vaderstanding was blinded, neyther did I knowe whether it were better for mee eyther to wille for hated death, or in a deccatfull aplice to hope for desired life. Thus euery way discontent, I did indeuour, with all force and diligence to get fourth, when the more I did strue the more I found my selfe intangled, and

B 3 10

Figura 19 - Bem diferente postura revela a edição inglesa, que aliás mantém em seu título, *Hypnerotomachia. The Strife of Love in a Dream**, um vínculo com o título original latino. Traz uma tradução apenas parcial da obra, presumidamente efetuada por Robert Dallington. Este, em sua dedicatória a Robert Devorax, nobre de muitos títulos, só se refere ao seu trabalho para bem salientar que o texto não trata de suas próprias paixões... (COLONNA, 1592). Num livro de formato menor que o de seus congêneres italiano e francês, a apresentação gráfica – com as convencionais capitulares ornadas, manchas textuais retangulares, notas impressas nas margens conforme a prática da época – é despidida de qualquer pretensão. Pouco ilustrada, a edição, sem disfarçar nem tentar melhorar, retoma algumas gravuras aldinas, mas sem qualquer preocupação em associá-las artisticamente ao texto. Talvez porque, como acreditava William Morris (C2:239-40), a tipografia inglesa fosse de todas a pior naquele final de século XVI.

A comparação entre as edições italiana e francesa do *Polifilo* (mesmo sucinta como a que faço aqui) permite vislumbrar o quanto tradução e edição contribuíram, em larga medida, para a longa hegemonia cultural francesa que se estabeleceria a partir do Seiscentos. Em seus claros aspectos de apropriação e recriação, a edição de Kerver é representativa deste movimento que, na gênese e no florescimento 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 renascentista italiana e, através dela, da cultura clássica; a implantação, já desde Francisco I, de um sistema de forte controle da impressão e difusão dos textos (censura e privilégios); a institucionalização, sob seus sucessores, da produção literária e editorial mediante a criação das diversas *Académies* – são, todas, políticas reveladoras da importância atribuída, pelo Estado, à cultura escrita como instrumento de seu próprio fortalecimento²³.

1.2.4 O livro neoclássico: dos *Contos* de La Fontaine ao *Hamlet* de Voltaire

Ao iniciar-se o século XVII, numa Europa em crise político-econômica e face ao rígido controle exercido sobre a edição pelas monarquias absolutistas, as artes do livro parecem perder sua capacidade de inovação. Num primeiro momento, o livro adquire certo ar de grandeza, de “grandiloquência barroca” diria Mandel (1998:143), que lhe impõe formatos maiores, ricos frontispícios, encadernações pesadas, requintadas ilustrações. Refletindo a imponência que cercava a monarquia e os padrões estéticos de uma corte afeita ao requinte e preciosismo, o livro importa menos por seu conteúdo que por seu poder de tocar a sensibilidade e estimular o imaginário. Torna-se objeto de desejo e prazer individual, ou

²³ A mesma *Bibliothèque du Roi* que sob Francisco I já reunia a maior coleção de manuscritos gregos do ocidente seria, no reinado de Luís XIV, enriquecida com uma coleção de manuscritos orientais comprados, a mando do ministro-cardeal de Richelieu, de um antigo embaixador de Henrique IV que os trouxera de Constantinopla. As respectivas punções e matrizes de seus caracteres, adquiridas na mesma ocasião e incorporadas ao acervo da *Imprimerie royale*, introduziram na França a tipografia oriental. (Exemplo, entre tantos outros, de apropriação sistemática de textos e formas de escrita, fornecido por Barbier, 2008:287).

mesmo de coleção: edições de luxo, valorizadas por ilustrações de grandes artistas graças à nova técnica da gravura em metal, impulsionam a bibliofilia.

Simultaneamente, porém, diante do alto preço das matérias-primas, da penúria ocasionada pelas guerras que devastavam a Europa, da censura e das perseguições, os editores, enquanto tratam de dar ao seu ofício uma estrutura capitalista, apta a defender seus interesses e eliminar a concorrência, vão firmando estratégias de sobrevivência: por meio de plágios e contrafações, edições populares impressas em materiais muitas vezes de má qualidade, exportação, edições clandestinas, venda por subscrição, etc., atendem de alguma forma à demanda de um crescente público leitor. A leitura é mais generalizada, aumenta a presença do livro no cotidiano, publicam-se crônicas e relatos de viagem, romances e peças de teatro, contos morais ou satíricos. Viriam, em seguida, os ensaios e reflexões filosóficas, as grandes obras de referência e divulgação científica – o Século das Luzes seria o século das enciclopédias e dicionários.

A obra de La Fontaine (1621-1695) pode ser citada em exemplo de como se manifestava então a reescrita no panorama literário e editorial. Próximo ao poder e à corte, membro da *Académie*, o “autor” das *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine* (Fábulas escolhidas, postas em versos pelo sr. de La Fontaine) é um digno representante da cultura francesa deste século que, julgando ter “chegado à maioria [...] imaginava-se como a verdadeira guardiã da poética do ocidente.” (LEFEVERE 2007:144). Suas *Fables* de fato compõem uma espécie de súpula das fábulas gregas e latinas da Antiguidade, adaptadas (ou “aperfeiçoadas”) para o leitor francês moderno: são em boa parte²⁴ extraídas de Fedro e Esopo, reescritas em versos segundo as regras da métrica clássica e acrescidas de uma moralidade ao gosto do tempo.

Nisso não fazia mais que seguir a prática dominante numa cultura em que as grandes obras consistiam essencialmente na recriação de modelos estrangeiros consagrados, em especial da Antiguidade clássica. A noção de autoria não sendo então vinculada à originalidade ou escrita criativa, esperava-se de escritores e poetas que reescrevessem as grandes obras universais segundo as normas de uso da língua e os estilos ditados pela *Académie* – nela é que se definiu, pela interpretação, discussão e reelaboração dos princípios clássicos, uma estética orientada por um ideal de perfeição, fundado na razão, que se impôs a toda realização

²⁴ Algumas são reescritas de fábulas orientais (sobretudo indianas), e outras são da lavra do próprio La Fontaine.

artística ou literária. Assim, por exemplo, neste que ficou na história literária francesa como o grande século do teatro, a obra de seus maiores expoentes é marcada pela reescrita de temas clássicos – como *Fedra*, de Racine (1677), inspirada em tragédias de Eurípedes; *Édipo* de Corneille (1659), na tragédia de Sêneca; ou *O avarento*, de Molière (1668), numa comédia de Plauto.

La Fontaine logrou, com suas *Fables*, alçar ao nível da obra literária um gênero tido até então como didático ou sentencioso. Publicadas em vários volumes entre 1668 e 1694, obtiveram imenso e imediato sucesso entre os contemporâneos, mas não só: constantemente reeditadas e retraduzidas, muito se deve à sua reescrita essas histórias herdadas da Antiguidade continuarem sendo até hoje difundidas em vários países e línguas (mesmo que como um clássico da literatura francesa).

Imenso sucesso também mereceram na época seus *Contes et nouvelles en vers*, contos de temática ligeira com certo sabor licencioso. Divulgados a partir de 1665, censurados e proibidos por ordem do rei em 1675, só em 1685 seriam pela primeira vez reunidos numa coletânea, impressa em Amsterdã, sem “privilégio do rei”, por Henri Desbordes, impressor francês radicado na Holanda. Era prática corrente, nesses tempos de censura em que muitos editores eram acuados ao exílio, as obras serem impressas na Holanda, ou na Suíça, assim como era comum as publicações ostentarem nomes e endereços fictícios de gráficas estrangeiras. Tudo isso criava um ambiente propício para as contrafações – que de fato proliferavam, e não só por motivos políticos. Segundo um livreiro de Yverdon (Suíça), citado por Labarre:

Bons livros pertencem não aos livreiros, mas à humanidade, a qual pede para ser esclarecida e educada para a virtude. [...] Impressores e livreiros são meros intermediários, e aqueles que, por meio de contrafações, procuram difundir mais abundante e prontamente os bons livros, merecem a gratidão da humanidade. (LABARRE, 1979:102)

Figura 20

Um discurso que, projetando interesses próprios na expectativa do leitor, parece justificar, pelo prisma do mercado livreiro-editorial, práticas hipertextuais que também imperavam na escrita e reescrita neoclássica em geral, e na obra de La Fontaine em particular. Seus *Contes et nouvelles en vers*, que foram durante muito tempo um paradigma da arte “galante”, eram em boa parte “tirados” das obras de Boccaccio, Ariosto ou Maquiavel, conforme indicado na abertura de cada conto dessa edição holandesa. Na imagem ao lado (fig. 20) lê-se assim, sob o título, “O calendário dos velhos”: *nouvelle tirée de Bocace* (conto tirado de Boccaccio)²⁵.

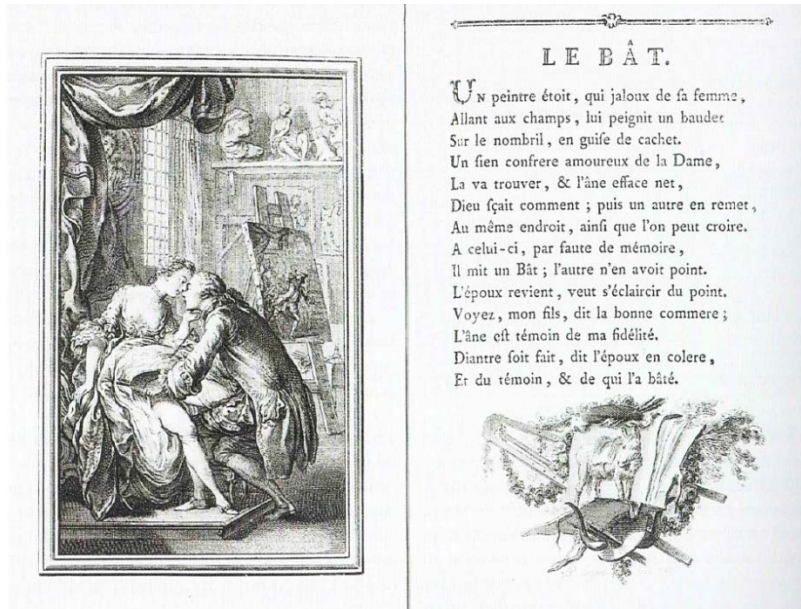


Dizia Nietzsche que o senso histórico de uma época pode ser medido “pelo modo como nela são realizadas as *traduções* e pelo modo como se incorporam o passado e os livros.” E descrevia, em referência aos antigos romanos, uma postura também característica dos neoclássicos, para quem o passado, como tudo o que lhes soasse estranho, “era constrangedor” e precisava ser moldado às exigências do presente: tratava-se de “renovar o antigo”, dando “alma a este corpo inerte.” (NIETZSCHE, 2001:181-3). Uma intenção que é visível aqui não só na “tradução”, mas na edição como um todo, como atesta a ilustração de Romein de Hooge (acima), em que personagens de um conto escrito quatro séculos antes, e cuja narrativa se passa em Pisa, aparecem vestidos à moda francesa seiscentista.

Também é paratexto eloquente o prefácio ao segundo volume dos *Contes et nouvelles en vers** – no qual em nenhum momento aparece, aliás, o termo “tradução”. Nele referindo a si mesmo como ao autor que “pôs em rimas esses contos”, revela La Fontaine que sua intenção primeira é “cativar”, entreter, agradar, o leitor (LA FONTAINE, 1762:iv). A figura 21, abaixo, mostra como se reafirma essa intenção pela forma que o texto adquire no livro.

²⁵ Trata-se da décima novela, segunda jornada, do *Decameron*.

Figura 21



Trata-se da página dupla (p. 234-5, 2º vol.) de uma edição dos mesmos contos*, produzida em Paris pelo impressor-livreiro Joseph Gérard Barbou (1762), cerca de 70 anos após a morte de La Fontaine.²⁶ Aqui, os tipos de Fournier le Jeune, tidos como obra-prima da tipografia rococó,²⁷ se adéquam à perfeição ao gosto ligeiro, elaborado mas gracioso, que se encontram tanto nos versos do “poeta” como nas ilustrações (a água-forte é de Eisen, e a vinheta, de Choffard).

A delicadeza do traço, os efeitos de luz e sombra permitidos pela gravura em metal, imprimiam sofisticação às imagens e, ao livro como um todo, um luxuoso aspecto apto a refletir “o gosto de uma classe culta e superficial, leitora de textos galantes não raro permeados de erotismo.

²⁶ O frontispício, decerto antecipando problemas com a censura, informa falsamente que o volume foi impresso em Amsterdã e não revela o nome do editor. (Cf. LA FONTAINE, 1762*).

²⁷ A tipografia, com algum atraso em relação às outras artes, viveu em meados do século XVIII um período de grande originalidade. À leveza graciosa dos tipos de Fournier se seguiram as linhas despojadas de William Caslon e, com John Baskerville, Firmin Didot e Giambattista Bodoni, a geometrização e sóbria regularidade. Percebe-se, em todos esses estilos, o mesmo padrão clássico de rigor e precisão que pautavam as artes e as letras.

Na França em especial, a ilustração *buscava antes de mais nada agradar*, e alcançou técnica inigualada.” (ARAÚJO, 1986:503, grifo meu).²⁸

A mesma tendência a *burilar* o estilo que se verifica na arte da gravura se manifesta igualmente no uso da língua – já então estabelecida em suas linhas mestras (léxico, gramática...) e que agora cabia refinar em seus aspectos estéticos e formais. Para *agradar* a certo público leitor, a tradução se conformava às exigências estilísticas da língua clássica que pautavam toda prática literária:

A expressão literária da ideologia da classe dominante nos séculos XVII e XVIII era o classicismo, o qual codificara o “bom gosto” segundo regras determinadas, cuja estreiteza era uma estreiteza de classe. Às exigências impostas por este “bom gosto” deviam atender não só as obras literárias originais, como também as traduções, em detrimento das particularidades do original. (Andrei Fedorov, *apud* BALLARD 1992:148)

La Fontaine, ao colocar-se como autor de fábulas e contos “tirados” da cultura da Antiguidade, não fazia mais que levar ao extremo a tendência, dominante na época, de recriar, adaptar, censurar, alterar os originais com a assumida intenção de adequá-los às exigências estéticas das normas clássicas. Estava ele em perfeita sintonia com seu tempo ao afirmar, no prefácio, que o segredo para cativar o leitor nem sempre consiste na “correção ou na regularidade”. A perfeição, para um poeta, reside na “bela composição dos versos”, na “bela linguagem” (LA FONTAINE, 1762:iv), daí dar-se ele a liberdade de “burilar tanto o alheio como o seu próprio”, eliminando, acrescentando, alterando, até obter algo que já não é o mesmo, e sim, “um novo conto” em que o criador original custaria a reconhecer sua obra (LA FONTAINE, 1762:vi).

Nisso parece repetir as palavras de Perrot d’Ablancourt, o qual, no prefácio à sua tradução (1654) da *História verdadeira* de Luciano, reconhece que seu trabalho, à força de recriar o original, já não é “propriamente uma tradução, mas é melhor que uma tradução.” (BALLARD, 1992:171). Nicolas Perrot d’Ablancourt (1606-1664) foi o mais ilustre

²⁸ A técnica da gravura em metal foi a grande inovação da ilustração seiscenista, e durante dois séculos iria dominar a arte da ilustração. Os traços muito finos permitiam maior precisão na representação de plantas, partes da anatomia, detalhes arquitetônicos, o que significou um importante avanço para a edição de obras científicas descritivas, relatos de viagem, enciclopédias, etc.

representante deste estilo exacerbadamente etnocêntrico de traduzir que ficou na história da tradução como o das *belles infidèles*. Estilo próprio de uma cultura que levou ao extremo o impulso narcisista de “ser autossuficiente para, a partir desta suficiência imaginária, brilhar sobre as outras ao mesmo tempo em que se apropria de seus patrimônios.” (BERMAN, 1984:16). Neste período em que o francês se firmava como língua europeia da cultura, tida como modelo de *bom gosto* e requinte, traduziram-se bela e infielmente obras de todos os gêneros – do romance ao teatro, do ensaio ao panfleto satírico – segundo um mesmo espírito de superação do texto original e uma mesma preocupação de promover seu *embellissement* através dos critérios estético-estilísticos dominantes.

Entretanto, à medida que se assentava a primazia da Razão e se fazia mais forte a reação ao absolutismo, publicações de luxo passavam a não representar mais que uma ínfima parte da produção editorial, e o livro se tornava mais importante por seu conteúdo do que por ornamentos e ilustrações. No Século das Luzes, surgia sobretudo enquanto fermento, enquanto veículo privilegiado de transmissão e renovação das ideias. No entanto, os critérios que inicialmente atendiam às exigências de refinamento de uma elite já estavam então consagrados, incorporados como padrão de legibilidade em todas as instâncias da arte, da escrita e da cultura, inclusive pelos próprios opositores do sistema que lhes dera origem.

Voltaire (1694-1778), filósofo das luzes, arauto da razão, ensaísta, polemista, escritor que inovou em diferentes gêneros literários, tal como o romance (com *Candide*), ou o teatro trágico (*Zaïre*), é lembrado, além disso, como o tradutor que introduziu o teatro de Shakespeare na França. E isso apesar de só ter traduzido, na verdade, alguns excertos de tragédias shakespearianas – entre os quais, notadamente, um trecho do *Hamlet*.

O excerto, que não ocupa mais de duas páginas da edição francesa, resume-se aos 33 versos do famoso monólogo de Hamlet (ainda reduzidos a 24 na tradução), e se integra – quase ao modo de uma citação – à “*Lettre sur la tragédie*”, 18ª Carta das *Lettres philosophiques** (1734). Nessa “Carta sobre a tragédia”, em que tece considerações sobre o teatro inglês, Voltaire não deixa de advertir seus leitores:

Não ditem que eu tenha aqui vertido o inglês palavra por palavra; ai dos fazedores de traduções literais que, traduzindo cada palavra, enfraquecem o sentido. Aí é que se pode mesmo dizer que a

letra mata & e o espírito comunica a vida.²⁹
(VOLTAIRE, 1734:218)

Voltaire, que por esta época já era ele próprio um aclamado dramaturgo trágico, trata visivelmente de adequar o texto original às expectativas do público francês: os pentâmetros iâmbicos de Shakespeare são naturalmente transpostos para o obrigatório alexandrino da tragédia francesa clássica, enquanto o monólogo adquire certo tom “filosófico” bem ao gosto do tempo – e ao gosto do próprio Voltaire, que via nas “tragédias filosóficas” um veículo privilegiado para a discussão de ideias. Sob sua pena, o célebre verso *To be, or not to be: that is the question* se torna

*Demeure ; il faut choisir, et passer à l’instant
De la vie à la mort, ou de l’être au néant.*
(VOLTAIRE, 1734:216)

[Fique; é preciso escolher, e passar desde já
Da vida para a morte, ou do ser para o nada.]

numa reescrita em que costumamos a reconhecer o texto original: para nós, não se trata sequer de tradução, como constata Berman (1999:38), o qual acrescenta, porém, que para Voltaire, e para a sua época, “tradução devia ser assim”. Comentava o próprio Voltaire, em carta a Anne Dacier de 1720, que, embora houvesse na França poetas capazes de traduzir bem Homero, “ninguém os lerá caso não mudem, amenizem, desbastem quase tudo. Pelo simples motivo de que se deve escrever para o seu próprio tempo, e não para um tempo pretérito.” (VOLTAIRE, 1836:219).

A tradução voltairiana dos versos de Shakespeare expõe esse impulso etnocêntrico de só reconhecer o outro para melhor devorá-lo, anexá-lo, reduzi-lo, que foi levado ao extremo pela tradução neoclássica. Impulso que parece se confirmar no que Berman denominaria o “projeto tradutivo” de Voltaire: sua decisão de trazer ao leitor apenas um excerto do *Hamlet*, e inserido em sua própria escrita autoral.

²⁹ Referência à Epístola de São Paulo aos Coríntios (2Coríntios, 3, 6). A Bíblia de Jerusalém (São Paulo: Edições Paulinas, 1985, p. 2176) acrescenta em nota: “Trata-se da “letra”, lei escrita, exterior do AT, comparada ao Espírito, lei interior do NT, e não da oposição entre a “letra” e o “espírito” de determinado texto.” Na Epístola aos Romanos 7, 7, são Paulo já falava em “podemos servir em novidade de espírito e não na caducidade da letra”.

Um exame mais atento da *Carta sobre a tragédia*, porém, permite apreciar com outros olhos o projeto voltairiano. Sobretudo se a considerarmos como a um paratexto que “cerca” e “prolonga” os versos traduzidos de Shakespeare para “garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo.” (GENETTE, 2009:9).

A *Carta*, que traz excertos traduzidos de outros poetas (como Dryden), e visa a apresentar o teatro inglês ao público francês, abre-se com a afirmação de que “os ingleses, assim como os espanhóis, já tinham um teatro na época em que, na França, este mal engatinhava.” (VOLTAIRE, 1734:211). E prossegue, a partir daí, entre ironia e ambiguidade, a contrastar ingleses e franceses, apontando ou aludindo a erros e acertos numa tática bastante próxima do “morde e assopra” – e que parece ter funcionado, já que foi lida por um público inédito de leitores ingleses e franceses. Assim, por exemplo, quando enaltece o gênio “forte e fecundo, natural e sublime” de Shakespeare, o qual, embora não possua uma centelha sequer de “bom gosto” nem o menor conhecimento das regras, continua sendo “imitado pela maioria dos autores modernos” (VOLTAIRE, 1734:211). Temos, de um lado, a sugestão implícita de que, à diferença de Shakespeare, os franceses dominam as regras do “bom gosto”. Mas, de outro, cria-se para esses um vago incômodo: afinal, um século após sua publicação na Inglaterra, as tragédias do autor tão “imitado” seguiam ignoradas na França, por não se encaixarem na estética clássica consagrada por Corneille ou Racine. Mais adiante, Voltaire afirma a excelência dos trágicos ingleses, cujas peças, “quase todas *bárbaras, desprovidas de civilidade*, ordem e verossimilhança, produzem, em meio ao breu, surpreendentes lampejos.” (VOLTAIRE, 1734:220, grifo meu). Embora pareça sugerir uma arte bruta ainda a ser lapidada para poder se adequar ao refinado leitor francês, não deixa de atizar a curiosidade deste último. A alusão à “barbárie” dos ingleses e à falta de “bom gosto” de Shakespeare pode, por este ângulo, ser entendida como estratégia de mediação: ao antecipar a esperada reação do senso comum francês à rusticidade alheia, desarma o leitor e o predispõe a acolher o texto. É sintomático, neste sentido, ele se referir a Shakespeare como ao “Corneille inglês” (VOLTAIRE, 1734:211), aproximando o “estranho” do “conhecido”, valorizando o dramaturgo estrangeiro pela associação com seu aclamado colega nacional, e assim autorizando o interesse do leitor.

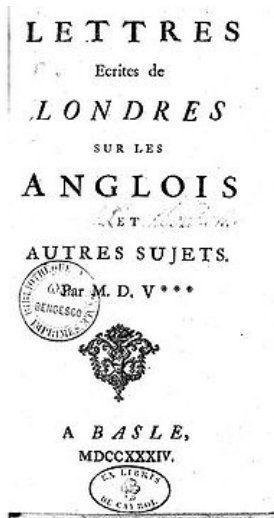
Chama especialmente a atenção Voltaire pedir aos leitores que “desculpem a cópia em favor do original, e lembrem sempre que, ao ver uma tradução, não estão vendo mais que o pálido reflexo de um belo quadro.” (VOLTAIRE, 1734:216) Reitera assim esta que é a função

primeira de todo texto traduzido – remeter o leitor ao original. E o que é mais: embora se curve, e curve o texto, às regras estilísticas de seu tempo, reconhece, à diferença de La Fontaine ou D’Ablancourt, a superioridade deste original.

A *Carta sobre a tragédia* contraria, assim, a pura e simples domesticação que a tradução dos versos permitia supor, e afirma, na verdade, a vocação de todo gesto tradutório de “fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro” (BERMAN, 1984:16). Uma contradição que parece reproduzir o conflito latente que já minava então o regime absolutista sob o qual florescera a reescrita etnocêntrica. O contraste com o estrangeiro como meio de estimular a reflexão sobre o nacional, o contato com o outro como oportunidade de questionar, repensar o próprio é, aliás, o fio condutor das *Cartas filosóficas* como um todo, desde sua redação até sua conturbada trajetória editorial.

Tido como uma espécie de manifesto iluminista, este primeiro trabalho do Voltaire polêmico e revolucionário foi concebido como obra de vulgarização destinada a um emergente público de leitores ávidos, mas só medianamente cultos, que ele pretendia despertar para a reflexão crítica. Redigidas ao longo de seus dois anos (1726-28) de exílio na Inglaterra, país que Voltaire admirava e onde foi muito bem acolhido, as cartas abordam temas tão variados como religião, ciência, política, arte e filosofia, num tom de genuína admiração (não isento de crítica) pelo espírito inglês de liberdade e tolerância – e prenhe, nas entrelinhas e entre ironias, de ataques velados à ordem francesa estabelecida durante o Antigo Regime. Não podiam, portanto, ser divulgadas na França, e uma primeira tiragem, impressa em Rouen, foi mantida a sete chaves à espera de momento mais propício.

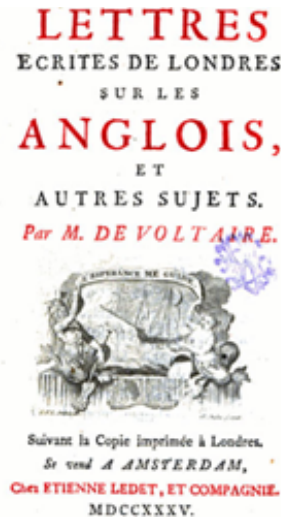
Figura 22



les Anglois. Atribuía-lhes, porém, um fantasioso endereço na Basileia (folha de rosto, figura 22), julgando dar assim mais respeitabilidade à obra filosófica de um autor francês. Esta edição, um sucesso de público que não demorou a se espalhar pela França e outros países, deu imediatamente origem a sucessivas contrafações. Como esta (figura 23) publicada em “Amsterdã”, em cujo rosto se lê: “conforme à edição impressa em Londres”, e que também traz um prefácio anônimo, mas agora no sentido de proteger o autor – o qual seria supostamente contrário à sua publicação.

Entretanto, e depois de reescrevê-las ele mesmo em inglês, Voltaire mandava publicar em Londres (1733) as *Letters concerning the english nation**³⁰. É interessante observar que a edição inglesa traz um prefácio, não assinado e aparentemente do editor, que justifica a publicação de um autor estrangeiro opinando sobre instituições inglesas: com uma ambiguidade irônica que lembra curiosamente a de Voltaire, procura prevenir uma esperada reação dos leitores. Pouco depois, supondo haver em terras britânicas um público interessado em lê-las no original, o mesmo editor inglês lançava, em 1734, as *Lettres écrites de Londres sur*

Figura 23



³⁰ A edição inglesa difere da francesa pelo fato de a *Letter on Tragedy* reproduzir o excerto original de *Hamlet* em inglês e francês, ao passo que a edição francesa reproduz em inglês apenas o primeiro verso seguido dos versos traduzidos. Por outro lado, Voltaire acrescentou na edição francesa uma 25ª carta sobre o pensamento de Pascal, e na inglesa, uma carta relacionada à história do rei Carlos XII da Suécia.

Diante disso, o impressor-livreiro de Rouen decide trazer à luz a tiragem “guardada”, atribuindo ao volume o título *Lettres philosophiques**, que acabaria por prevalecer, cautelosamente exibindo na folha de rosto (fig. 24) um endereço fictício em Amsterdã e apenas a inicial do nome do autor. Malograda ideia que, além da queima dos exemplares apreendidos, valeu-lhe uma detenção na Bastilha e subsequente cassação de sua licença, enquanto Voltaire, por sua vez, se via forçado a deixar precipitadamente Paris rumo a um novo exílio.

Figura 24



É de se destacar a sobriedade desta edição projetada por Voltaire que, sem prefácio ou qualquer aparato, é também desprovida de ilustrações. Uma ausência que significa, sobretudo se pensarmos no luxuoso volume dos *Contos* de La Fontaine. No espaço de uma geração (Voltaire nasceu um ano antes de morrer La Fontaine) o livro do poeta cortês, feito para entreter e agradar, e censurado por motivos morais, na obra do filósofo das luzes se tornava instrumento para mudar a ordem social, e era censurado por motivos políticos. Os dois livros, proibidos por conterem algo julgado “outro”, estranho, só ganham existência ao serem impressos no estrangeiro. Num momento, porém, em que se via ameaçado o poder vigente (gestava-se a Revolução Francesa), as *Cartas filosóficas*, que sugeriam nova postura em relação ao Outro, relegam o próprio autor à condição de estrangeiro. Mostram assim, simbolicamente, um sistema que, enquanto bane ou abole tudo que lhe é “estranho”, acaba promovendo as próprias mudanças a que resiste através, justamente, do Outro que renega: concebidas no exílio, e sendo causa de novo exílio, as ideias revolucionárias das *Cartas filosóficas* só se espalharam pela França porque publicadas em língua e país estrangeiros.

É fato que a tradução voltairiana do pequeno excerto de *Hamlet*, que hoje vemos como redutora e desrespeitosa do original, cumpriu seu propósito de sensibilizar os franceses para o teatro de Shakespeare. E possivelmente com mais eficácia do que teria feito a tradução completa da tragédia propriamente publicada num volume. Se, embora traidora, pôde despertar a curiosidade de um elevado número de leitores, remetendo-os ao original e ao conjunto da obra de Shakespeare, isso se deve, sem dúvida, à grande notoriedade do autor e à identificação com suas

ideias. Mas se deve também à extraordinária difusão, em diferentes línguas e países, das *Cartas filosóficas* – das quais se estima que circularam então vinte mil exemplares.

Um número que, mesmo excepcional para a época, demonstra o quanto crescia a indústria editorial – num ritmo e volume de produção que chegavam a ser preocupantes, a julgar pelo verbete “Livro” da *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert,³¹ em que se lê:

A prodigiosa quantidade de livros chegou a tal ponto que é impossível, não só ler todos eles, como saber qual o seu número e conhecer todos os títulos. [...] Felizmente, nada nos obriga a ler tudo que é publicado. (D’ALAMBERT; DIDEROT, 1765:608).

Num moto-contínuo que tanto motivava o crescimento do público leitor como era motivado por ele, editores e tipógrafos tratavam de buscar meios de produzir mais, e mais depressa: em 1780, François-Ambroise Didot implementava a prensa de um só movimento que permitia dobrar a capacidade de impressão, e em 1798, graças a uma invenção de Louis-Nicolas Robert, o papel passava a ser produzido mecanicamente.

Punha-se assim em marcha um processo de industrialização que iria se acelerar drasticamente no século seguinte, o qual assistiria ao surgimento de sucessivas inovações técnicas – o papel de celulose, as prensas metálicas, as rotativas, o linotipo, o monotipo, a fotografia, entre outras, que permitiam adequar a produção a uma demanda sempre crescente. Com efeito, o público leitor, outrora restrito à aristocracia, mais tarde extenso à burguesia abastada, passava então a incluir também os trabalhadores – de operários a professores ou comerciantes – graças à paulatina implementação da escola pública e obrigatória.

³¹ Cabe observar que esta primeira enciclopédia francesa, obra emblemática do século das luzes, nasceu de um projeto tradutório: a ideia inicial era traduzir a *Cyclopaedia or an Universal Dictionary of Arts and Sciences*, de Ephraim Chambers, publicada em Londres em 1728. O projeto tropeçou em desacertos financeiro-contratuais entre o editor francês Le Breton e o tradutor John Mills, e reconverteu-se numa produção original. Foi publicada em 17 volumes de textos e 11 volumes de ilustrações, entre 1751 e 1772.

As inúmeras possibilidades descortinadas pelo avanço tecnológico, enquanto permitiam um acesso mais veloz e generalizado à informação e ao conhecimento, também escancaravam os desastrosos efeitos da massificação. O século XIX, que viu surgir o *best-seller* com os romances de Walter Scott, representou um período inglório para as artes do livro – o qual, decaindo a níveis deploráveis de qualidade e estética, era assim introduzido no mundo do descartável. As novas tecnologias, além de alterarem profundamente os modos e relações de trabalho, impunham um ritmo mais e mais veloz à produção e ao consumo.

Os tradutores oitocentistas, alguns dos quais passavam inclusive a colaborar ativamente nos jornais diários e assumiam, de certa forma, o papel de correspondentes culturais, “deixavam-se atrair por novidades literárias” (DELISLE; WOODSWORTH, 1998:207), e sendo agora contemporâneos, ou quase, de seus autores, tal relação de proximidade passava a ter mais peso que o respeito pela grandeza dos textos. Num contexto em que era cada vez menor o intervalo entre o lançamento de um original e o de sua tradução, não raro publicados no mesmo ano, temdavam os tradutores, além disso, “a criar textos produzidos com rapidez, lidos rapidamente e muitas vezes plagiados”.

Em meio à massificação, porém, afirmava-se em contraponto a noção da individualidade. O status do autor, por exemplo, que vinha se delineando desde o final da Renascença, definira-se mais claramente no século XVIII – quando começava a formalizar-se a noção de autoria em legislações que passavam a proteger os direitos de propriedade intelectual³². Verdade que quando, em tempos de revolução industrial, a literatura e a arte passariam a ser vistas como atividades não lucrativas, supérfluas, relegadas à margem do sistema produtivo, surgiria a figura do “poeta maldito”, do artista louco, desajustado e marginalizado. Mas estes eram também os tempos do Romantismo, que se oporia à rigidez das normas clássicas e ao domínio da razão instaurando o culto da imaginação, o valor da inspiração individual e da originalidade criativa. O poeta, o artista, se veriam assim, paralelamente, investidos de uma aura quase mítica do criador inspirado, único a ter acesso a uma verdade imanente e inapreensível pelo comum dos mortais.

³² O primeiro passo foi dado na Inglaterra, onde em 1710 era editado o *Copyright Act*. Na Europa continental o processo foi mais lento, mas a partir do final do século XVIII leis similares vinham assegurar os direitos do autor em todos os países. A convenção de Berna, em 1866, e a de Genebra, em 1952, confirmariam esses direitos no nível internacional.

Nesse contexto, era natural que também o tradutor fosse “considerado, por direito, um génio criador em contacto com o génio do original” (BASSNETT, 2003:113). A tradução que, de um lado, podia ser vista como uma atividade mecânica de transmissão cada vez mais veloz de informações e conteúdos para o maior número, descobria-se assim, simultaneamente, como um trabalho criativo “inspirado por força criadora superior” (BASSNETT, 2003:114) e, como a poesia, acessível e compreensível somente a uns poucos iniciados.

A cisão entre a arte e a técnica, refletida nessa dupla imagem do poeta, e do tradutor, manifestava-se, evidentemente, na produção do livro como um todo. Assim, enquanto procedimentos mecanizados atendiam à crescente demanda com uma padronização que só vinha degradar o objeto livro, surgiam, em contraponto, com o movimento das *private presses*, os volumes concebidos cuidadosa e artesanalmente, segundo critérios estéticos. E, na mesma Inglaterra vitoriana que é tida como o berço da revolução industrial, caberia a um poeta e artista influir significativamente nos rumos da produção gráfica e editorial.

II. WILLIAM MORRIS E O LIVRO IDEAL

I must have a story as long as I live

Numa época em que o conhecimento e a produção se orientavam para uma especialização crescente, William Morris (1834-1896) foi um generalista de talento, um artista multifacetado aclamado em todas as suas áreas de atuação. Ligado, desde quando estudante em Oxford, ao círculo dos pintores pré-rafaelitas, foi um dos fundadores do movimento das Arts & Crafts, firmando-se como o mais respeitado designer inglês do século XIX: através da Morris, Marschall, Faulkner & Company, fundada em 1861 com Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, Ford Madox Brown e Phillip Webb (e que posteriormente assumiria sozinho sob o nome Morris & Co.) produziu vitrais, tapeçarias, móveis, que deixariam sua marca nas artes decorativas inglesas, sendo internacionalmente conhecidas e ainda hoje comercializadas as estampas que criou para tecidos e papéis de parede. Arquiteto, dedicou-se ativamente à restauração de monumentos históricos, sendo um membro engajado da Society for the Protection of Ancient Buildings, que ajudou a fundar, e permanece um órgão chave na preservação do patrimônio arquitetônico britânico. Poeta prestigiado por seus contemporâneos, destacou-se sobretudo com *The Earthly Paradise* (1868-70) e *The Life and Death of Jason* (1867) com os quais, no dizer de muitos críticos, devolvia força e brilho ao gênero da poesia narrativa. Romancista, é tido como o precursor do gênero *fantasy* com *The Wood Beyond the World* (1894) e *The Well at the World's End* (1896), que inspiraram a obra de C.S. Lewis e J.R.R. Tolkien, entre outros.

À sua trajetória de poeta e romancista se entrelaçou, desde muito cedo, a prática da tradução: já desde *The Defence of Guenevere and Other Poems* (1858), seus escritos poéticos envolviam a reescrita de temáticas dos clássicos da Antiguidade, nórdicos, ou mesmo dos contos de Grimm. Mas longe de constituir, como era frequentemente o caso entre os poetas oitocentistas, um exercício restrito aos primeiros anos de atividade poética, traduzir foi uma atividade constante ao longo de sua vida. Suas traduções correspondem a cerca de 25% de sua obra escrita, à qual são intimamente associadas. Num espaço de 27 anos, concomitantemente à sua produção literária e artística, verteu para o inglês clássicos greco-latinos (*Eneida* e *Odisseia*), textos do francês antigo

(*Old french romances*), do inglês antigo (*Beowulf*) (vide Apêndice A). Mas foi sobretudo por introduzir as sagas islandesas na cultura britânica que firmou seu nome na história da tradução.

Também desde muito cedo manifestou um profundo interesse pelas diversas artes do livro. Dedicou-se por alguns anos à caligrafia e, nos manuscritos iluminados que produziu, fez um uso inovador da escrita caligráfica humanística, contribuindo, segundo os especialistas, para o *revival* desta arte. Já nos seus últimos anos de vida, fundou sua editora, a Kelmscott Press, que impulsionou o movimento das *private presses* e abriu caminho para a renovação do design editorial que ocorreria no início do século XX.

Homem de extraordinária energia e capacidade de agregação, foi um dos fundadores da Liga Socialista britânica, em 1884, e autor de poemas como o virulento *Chants for Socialists*, dedicado aos trabalhadores. Militante ativo e influente, deixou, entre manifestos, artigos de divulgação e análises sócio-políticas, inúmeros escritos ainda hoje traduzidos e reeditados em vários países. Também pensados à luz de seus ideais socialistas foram os diversos ensaios que deixou sobre o papel histórico e social da arte, em especial das artes decorativas. Derivados, em boa parte, das muitas palestras que proferiu, abordam temas que vão da literatura islandesa à arquitetura das igrejas góticas – e notadamente, às artes do livro. Pioneiro absoluto nesta área tradicionalmente avessa a refletir sobre sua prática, deixou registrados princípios que permanecem os fundamentos do moderno design do livro.

Em sua luta incansável contra o que julgava ser o mau-gosto vitoriano e a massificação gerada pela revolução industrial, foi William Morris pioneiro em mais de um aspecto. Ferozmente criticado e entusiasticamente elogiado, por seus contemporâneos e pelos atuais estudiosos de sua obra, tido ora como um passadista fixado nos valores e estética medievais, ora como um utópico idealista, cada uma de suas realizações de fato se inscreve, exemplarmente, dentro de sua época e cultura.

“*I must have a story to write now as long as I live*”, escrevia ele a Jane, sua esposa, em 17 de outubro de 1889 (KELVIN; MORRIS 1996a:115), e se houvesse que definir William Morris em poucas palavras, poderíamos dizer que era ele, antes de mais nada, um contador de histórias: histórias narradas em prosa e verso, histórias pintadas, tingidas, bordadas e tecidas, histórias manuscritas e ilustradas, traduzidas e inscritas em livros. “É o nosso único verdadeiro cantador de histórias desde Chaucer”, dele dizia seu contemporâneo Oscar Wilde (1984:302). E tinha o “*story-singer*” William Morris a aguda cons-

ciência de ser um elo na longa corrente de contadores, poetas e artistas que, desde tempos imemoriais, reescrevem, aumentando um ponto, “*the representation of men’s imaginings*”. (MORRIS, 1881)

Disse ele também, certa vez, que seu trabalho era “a concretização de sonhos em uma ou outra forma”. (KELVIN; MORRIS, 1984:28) Esta parte da tese examina como se concretizavam sonhos e ideias de William Morris em histórias recontadas em traduções e edições. E se detém mais particularmente numa realização que, nascida de um projeto tradutivo, envolveu a feitura de livros manuscritos e impressos, e se revelou central na sua trajetória de artista e poeta: a *translação* das sagas islandesas.

2.1 O HORIZONTE VITORIANO

As profundas transformações por que passava a sociedade inglesa, neste século marcado pelo auge do segundo Império Britânico e pela expansão do capitalismo industrial e financeiro, refletiam-se drasticamente em todos os aspectos da vida editorial. Entre 1801 e 1900, a população do Reino Unido passava de 11 para 40 milhões de habitantes, 80% dos quais concentrados nas cidades, onde uma emergente burguesia industrial e comercial dava origem a uma nova elite, e onde surgia paulatinamente uma classe média ansiosa por se educar e aceder aos bens culturais. Enquanto a alfabetização se estendia a camadas cada vez mais extensas da população, crescia vertiginosamente a demanda por livros de todos os gêneros e temáticas, da história às obras de ficção, da filosofia à literatura. Simultaneamente, o avanço tecnológico permitia a mais rápida impressão de maiores tiragens, além de reduzir os custos de produção e tornar o livro acessível a um público cada vez mais amplo e diversificado: os 500 títulos ao ano publicados entre 1800 e 1825 passavam para 2600 em meados do século, e para 6000 em 1900 (FRANCE; HAYNES, 2006:34).

Essa época de inédita democratização da leitura produziu, paradoxalmente, livros cuja qualidade atingia os mais baixos níveis da história editorial. Objeto agora comum da vida diária, o livro contava com uma eficiente distribuição movida por inovadoras estratégias de marketing, mas sua produção, dentro do que se tornava uma desenfreada competição por exemplares de mais baixo custo, dava-se em meio à pressa, ao descuido pela estética e ao descaso pela ética.

É o que denunciava Marx ao mencionar as tirânicas condições de trabalho introduzidas nas gráficas inglesas pelo capitalismo industrial:

Antigamente, nas tipografias inglesas, por exemplo, os aprendizes, de acordo com o velho sistema de manufatura e do artesanato [...] percorriam as etapas de uma aprendizagem até se tornarem tipógrafos completos. [...] Tudo isso mudou com a máquina de imprimir. Esta precisa de duas espécies de trabalhadores, um adulto, o supervisor da máquina, e meninos, na maioria entre 11 e 17 anos, cuja atividade consiste exclusivamente em colocar uma folha de papel na máquina e retirá-la depois de impressa. Notadamente em Londres,

realizam eles esta tarefa enfadonha numa jornada de 14, 15 e 16 horas ininterruptas, em alguns dias da semana e, frequentemente, durante 36 horas consecutivas, com apenas 2 horas de pausa para comer e dormir. Grande parte deles não sabe ler; são geralmente criaturas embrutecidas, anormais. (MARX, 2011: 93-4)

A mecanização atingia todas as etapas da cadeia produtiva. Mesmo os editores genuinamente entusiasmados com o avanço sociocultural permitido por livros produzidos em larga escala deixavam-se cegar pela crença ingênua de que as novas tecnologias substituíam necessariamente a mão humana para melhor. O fato é que técnicas e materiais ainda tinham muito que se aperfeiçoar. O papel, que passara a ser feito a partir de trapos de algodão, ao invés de linho, começava a ser fabricado com celulose. Na tinta, tradicionalmente composta de fuligem e óleo de linhaça, acrescentava-se agora sabão e outros substitutivos químicos. O resultado era um material de péssima qualidade, sem qualquer atrativo e feito para não durar – raros são os volumes oitocentistas que chegam até nós intactos como chegaram alguns incunábulo impressos seis séculos atrás. As mudanças que atingiam a tipografia, por sua vez, não eram para melhor. A tipografia do Oitocentos era, de fato, muito ruim, além de sofrer forte influência da publicidade que então emergia com força. A nova técnica da galvanotíпия facilitava em muito a gravação e produção de tipos, o que, somado ao entusiasmo pelo “novo” que caracterizou esta época, ocasionou uma infinidade de “criações” exóticas de tipos pseudogóticos, “egípcios”, “grotescos”, etc. indiscriminadamente usados em toda espécie de produção gráfica, de convites a cartazes, e folhas de rosto. Sem falar no negrito, criação desta época que se tornou uma verdadeira moda. Surgiam também muitas imitações de tipos “*old style*”, ou mesmo edições pseudoantigas que reproduziam até mesmo as velhas marcas de editor. De modo geral, porém, fantasiosas folhas de rosto à parte, os tipos para uso editorial se tornavam cada vez mais tênues, além de terem seu tamanho mais e mais reduzido. Para se adequarem à prensa a vapor, tinham de ser talhados em metal mais duro, o que se traduzia em serifas e hastes mais finas, ou seja, em tipos que davam a ideia de maior nitidez e elegância, mas perdiam em legibilidade por serem demasiado estreitos. Também data desta época, aliás, a criação de tipos “condensados” – se, por um lado, sua aparente delicadeza podia ser vista como “refinamento”, também eram tipos mais econômicos, que exigiam menos tinta para a impressão. Para

compensar, generalizava-se isso que Bringhurst (2005:36) denomina o “estranho hábito vitoriano” de dar mais espaço entre as letras, e entre as frases. Suspeitava Walter Crane (1994:154) que algum demônio da impressão viesse semeando a discórdia entre as letras do alfabeto, a tal ponto eram feios os tipos modernos e a tal ponto atentavam à “dignidade da página”.

A um setor, contudo, o advento de novas técnicas trouxe um impulso imediato e positivo: o da ilustração. Modernos procedimentos de reprodução e impressão das imagens (a xilografia de topo¹), inclusive a cores (cromolitografia, cromoxilografia), somados a uma geração particularmente rica em artistas talentosos e inovadores, fizeram da ilustração um elemento de destaque da edição vitoriana.

Entusiasticamente acolhidas e solicitadas pelos leitores, as imagens, não raro coloridas, foram aos poucos tomando conta dos livros, notadamente os infantis, que com ela adquiriam um novo status: se os *toy books*, como eram chamados, se tornavam extremamente procurados, era sobretudo pelo valor artístico de suas ilustrações. Destaca-se, neste sentido, o trabalho do gravador e impressor Edmund Evans (1826-1905), um dos maiores responsáveis pelo aperfeiçoamento da xilografia de topo e da cromoxilografia na Inglaterra. Especializado em edições baratas com boa apresentação gráfica produziu, em associação com a Routledge, um catálogo considerável de *nursery rhymes* e *fairy tales* que influíram profundamente no subsequente desenvolvimento do livro infantil inglês – mesmo porque contava com a colaboração de alguns dos mais prestigiados ilustradores deste período.

As figuras 25a (rosto) e 25b mostram páginas de *Under the Window* (Routledge & Sons, 1879), um dos *best-sellers* de Kate Greenaway, que ilustrava, ela mesma, os livros que escrevia. Para este seu primeiro trabalho – que imediatamente suscitou, aliás, inúmeras imitações – Edmund Evans produziu uma tiragem de cem mil exemplares (dos quais trinta mil para editoras nos Estados Unidos, França e Alemanha), rapidamente esgotados. Aclamada por vários críticos de arte do mundo inteiro, de John Ruskin a Ernest Chesneau e

¹ Técnica desenvolvida pelo inglês Thomas Bewick (1753-1828), usa a madeira cortada no sentido transversal ao tronco que, por ser mais dura, permite o uso do buril e mais definição aos traços. Substituíam-se assim, a bem menor custo, as gravuras em metal que dominavam a arte da ilustração havia dois séculos.

A fotografia que se aprimorava neste período, ainda apresentava custos muito altos para se generalizar na área editorial.

Richard Muther, a obra de Kate Greenaway revolucionou a ilustração do livro infantil.

Figura 25a

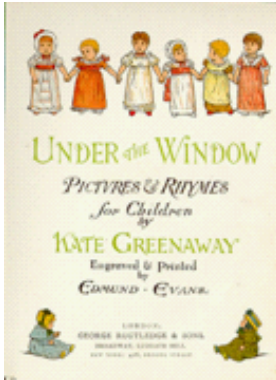


Figura 25b

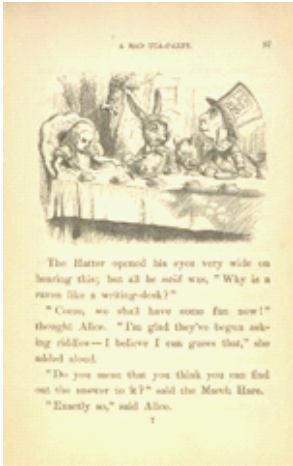


Figura 26



Numa geração de inúmeros e excelentes artistas que deram novo rumo à arte da ilustração, Walter Crane foi um dos mais prolíferos, e dos mais influentes. Entre os incontáveis livros infantis que ilustrou para Edmund Evans e outros editores, incluem-se, por exemplo (fig. 26), *The Happy Prince and Other Tales*, de Oscar Wilde (David Nutt, 1888). Também ilustrou obras de poetas e romancistas contemporâneos, como *The First of May: A Fairy Masque*, de John Wise (Henry Soth-eran, 1881), *The Story of the Glittering Plain*, de William Morris (Kelmescott Press, 2ª ed., 1894).

Figura 27a



toso cartunista e ilustrador, conhecido por seu trabalho na revista *Punch*, mostrou-se francamente insatisfeito com a qualidade da impressão de uma primeira tiragem de dois mil exemplares de *Alice in Wonderland*, pela Macmillan, em junho de 1865, e pediu que fosse refeita. Carroll, que o convidara pessoalmente para ilustrar o volume, concordou, mesmo arcando com os custos de nova tiragem por outro impressor. A anedota é reveladora das limitações apresentadas pelas gráficas de então, mesmo quando, modernizadas, estavam aptas a produzir vistosos volumes ornamentados.

As gravuras criadas por John Tenniel para ilustrar *Alice in Wonderland* (1865) permanecem ainda hoje associadas à obra de Lewis Carroll. Retomadas inúmeras vezes em edições posteriores, frequentemente colorizadas (fig. 27b, numa edição da Random House de 1946), as ilustrações de Tenniel cristalizaram a imagem de Alice e demais personagens na memória literária e editorial, servindo inclusive de referência a Walt Disney para a criação do desenho animado lançado em 1951. Um fato chama a atenção, na edição original desta obra aclamada até hoje por várias gerações de leitores. Tenniel, talen-

Figura 27b



Eram muito apreciados, para além dos infantis, livros ilustrados por grandes artistas – em especial os do grupo pré-rafaelita. Uma edição dos *Poems* de Alfred Tennyson (Edward Moxon, 1857), por exemplo, celebrou-se por reunir ilustrações de William Holman Hunt (na fig. 28, “The Lady of Shalott”), Ford Madox Brown e Dante Gabriel Rossetti, entre outros. No entanto, como comentava Edward Burne-Jones, que não aceitou participar do projeto, tantas mãos envolvidas nas ilustrações acabavam por inviabilizá-las

Figura 28



enquanto livro (PETERSON, 1994:50). No que concordava Walter Crane, observando que a extraordinária beleza das ilustrações era o único mérito desta obra que, afinal, não passava de uma reunião aleatória de imagens diferentes em gênero e estilo, dispostas sem qualquer preocupação em relacioná-las entre si ou com os demais elementos do livro. (CRANE, 1994:122).

Essa necessária harmonia entre tipografia, ilustrações e ornamentos (fartamente presentes no design vitoriano), era uma constante preocupação de Crane, mencionada em seu *The Decorative Illustration of Books*, publicado em 1896. Mas era raramente levada em conta pelos editores de então. Apesar de alguns projetos bem-sucedidos, mas fugazes, surgidos ao longo dos anos 1860, os livros ilustrados não passavam, de modo geral, disso que ele descreve como “*that form of luxury known as the modern gift book*”. (CRANE, 1994:122)

Característicos da era vitoriana, os *gift books* eram assim denominados porque, lançados no final do ano, eram concebidos como presentes de natal (mas impressos com data posterior para poderem se vender durante o ano seguinte). Precursores dos atuais livros de mesa de centro, eram feitos para se ver mais do que para se ler. Belas ilustrações acompanhavam textos de cunho sentimental ou religioso – no mais das vezes sem grande apelo, como antologias convencionais de hinos, orações ou poemas – e se perdiam em composições gráficas de gosto duvidoso. O resultado eram volumes supostamente elegantes na aparência e superficiais no conteúdo. A ênfase dada à suntuosidade visual é atestada pelas luxuosas encadernações, concebidas por verdadeiros artistas no gênero e produzidas industrialmente, como esta

Figura 29



de Albert Warren para *Common Wayside Flowers*, ilustrado por Birket Foster, numa edição da Routledge, 1860 (fig. 29). Contraponto natural dos livros de baixo custo, todos idênticos em sua descuidada aparência, os *gift books* se queriam um produto “diferenciado”. Representativos do gosto pela ostentação de certa burguesia emergente, demonstram, mais que nada, o símbolo de ascensão social e cultural em que o livro se tornara. E embora condenados, já na época, por sua pompa e vulgaridade, não deixam de ilustrar o genuíno interesse da sociedade vitoriana pelo livro enquanto objeto.

Eram, de fato, extremamente populares os temas a ele relacionados, sobretudo os que remetiam ao período medieval. Exemplo disso é o imenso sucesso de público alcançado, no verão de 1877 em Londres, pela exposição dedicada a William Caxton em comemoração aos 400 anos da imprensa inglesa.

A redescoberta da Idade Média, encetada no final do XVIII pelos primeiros românticos, derivava em meados do XIX num autêntico fenômeno social e cultural conhecido como *victorian medievalism*, que se estenderia até a primeira guerra mundial. Numa sociedade fraturada pela Revolução Industrial, com a maquinização trazendo em sua esteira uma inédita miséria urbana, as classes sociais separadas por barreiras mais e mais impenetráveis, o resgate da Idade Média avivava nos imaginários reminiscências de uma unidade perdida que atraía, inclusive, muitos intelectuais e artistas.

Trazidos das novelas de cavalaria e dos cantos de amor cortês, termos como “honra”, “nobreza”, “lealdade”, se manifestavam em todos os âmbitos da vida social. O discurso codificado que, desde a política até as relações afetivas, pautava valores e comportamentos, expressava-se na arquitetura, artes ou literatura através de um vocabulário e simbologia específicos. Temáticas e termos emprestados da literatura medieval eram fortemente presentes, por exemplo, embora com diferentes propósitos e distintos resultados estéticos, na obra da maioria

dos poetas vitorianos, de Alfred Lord Tennyson a Dante e Christina Rossetti, de Swinburne a William Morris.

Os antigos manuscritos iluminados, que desde o início do século vinham sendo cada vez mais valorizados por colecionadores e estudiosos, eram também profusamente imitados e reproduzidos em edições comerciais, enquanto que a ampla circulação de manuais e tratados de caligrafia ou iluminura popularizava o interesse por essas artes: a confecção de pequenos trabalhos inspirados em obras medievais se difundia entre uma classe média que encontrava aí uma atividade estética e moralmente edificante.

Figura 30



Foi imensamente popular, neste período, a obra do artista Henry Noel Humphreys (1810–1879), grande divulgador das artes medievais, e para quem as novas técnicas, notadamente a cromolitografia, deveriam ser usadas em benefício da arte. Entre os muitos livros de vulgarização que publicou sobre os manuscritos medievais, com imagens reproduzidas a cores em edições acessíveis, está *The Art of Illumination and Missal Painting: A Guide to Modern Illuminators Illustrated by a Series of Specimens* (1849), um manual de iluminura aplicada à ornamentação dos livros trazendo em exemplo, inclusive, ilustrações suas como esse *Retrato de são João* (fig. 30). Produziu igualmente alguns volumes impressos que se queriam fieis ao espírito de seus modelos, como se vê nesta página (fig. 31) de *The Miracles of Our Lord*, (Longmans & Co., 1848).

Foi imensamente popular, neste período, a obra do artista Henry Noel Humphreys (1810–1879), grande divulgador das artes medievais, e para quem as novas técnicas, notadamente a cromolitografia, deveriam ser usadas em benefício da arte. Entre os muitos livros de vulgarização que publicou sobre os manuscritos medievais, com imagens reproduzidas a cores em edições acessíveis, está

The Art of Illumination and Missal Painting: A Guide to Modern Illuminators Illustrated by a

Series of Specimens (1849), um manual de iluminura aplicada à ornamentação dos livros trazendo em exemplo, inclusive, ilustrações suas como esse *Retrato de são João* (fig. 30). Produziu igualmente alguns volumes impressos que se queriam fieis ao espírito de seus modelos, como se vê nesta página (fig. 31) de *The Miracles of Our Lord*, (Longmans & Co., 1848).

Figura 31



Tamanho interesse popular pelo objeto livro só vinha contribuir, por um lado, para a sua banalização, na medida em que, por força do modismo, multiplicavam-se as imitações duvidosas. O que não deixa de ilustrar, numa sociedade drasticamente transformada por sua própria expansão territorial e industrial, uma das atitudes possíveis para se lidar com o próprio passado: recuperá-lo “como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia”, nas palavras de Julio Plaza (1987:7).

A imitação pura e fútil, falso substitutivo do passado, é no fundo um meio eficiente de jogá-lo no esquecimento e impedir que, através

dele, seja repensado o presente. Enquanto fazia tábula rasa de conhecimentos e práticas tradicionais e produzia livros em série com inabalada crença na superioridade da máquina, parte da cultura vitoriana, embalada pelo *gothic revival*, fingia resgatar sua tradição escrita pela imitação de letras e iluminuras medievais, bem conforme a prática

do sistema de acumulação capitalista que vê, no antigo, um modo de reatualização das mercadorias para acelerar a demanda do consumo. [...] A moda ilustra essa dialética do sempre-igual no novo e do novo no sempre-igual. (PLAZA 1987:7)

Mas o interesse pelo objeto livro e sua história davam margem, simultaneamente, a essa outra atitude em relação ao passado que é, ainda segundo Plaza (1987:7), a de nele recuperar “elementos de utopia e sensibilidade [...] para fazer face a um projeto transformativo do presente”. Assim, enquanto a inclusão do termo *bibliophilism* nos dicionários ingleses², em 1824, atesta uma crescente valorização do livro (e dos ex-libris) enquanto objeto de coleção, várias pesquisas e publicações da época – como *Early Illustrated Books* (1893) de Alfred Pollard, ou *Early Printed Books*, de Gordon Duff (1893) – demonstram que este se tornava, também, objeto de estudo sistemático. Objeto, além disso, de um autêntico debate público promovido por aqueles que viam, no deplorável aspecto do livro contemporâneo, um sintoma da decadência moral da época.

A produção utilitária de descartáveis, principal flagelo dos tempos modernos, arrastou o produtor de livros em sua corrente e poucos livros hoje em dia podem reivindicar, na melhor das hipóteses, algo mais que qualidades negativas em sua aparência,

queixava-se William Morris (C5:256), no que lhe faziam coro, inclusive, muitos profissionais da edição. Entre esses se esboçava, de fato, uma ou outra reação, como a da editora Chiswick, que reintroduziu o antigo tipo Caslon para a impressão de alguns de seus livros. Mas a qualidade ética e estética da produção editorial mobilizava igualmente

² Cf. *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*. 10a ed. Springfield: Merriam-Webster, 1996.

inúmeros escritores, artistas e intelectuais na busca de soluções para reverter esse estado de coisas.

Entre as diversas associações culturais ou profissionais que se engajaram ativamente neste sentido destaca-se o movimento Arts and Crafts. Oficialmente fundado em 1887 por William Morris, que já liderava o movimento desde os anos 1860, reunia importantes artistas e profissionais da época, como Edward Burne-Jones e os pré-rafaelitas, o designer Charles Robert Ashbee, ou o arquiteto Charles Francis Voysey. O Arts and Crafts se posicionava firmemente contra o empobrecimento das artes decorativas ocasionado pela mecanização, e via no mau gosto dos produtos industrializados o reflexo das condições em que eram fabricados. Inspirado nos escritos de John Ruskin (1819-1900) e Augustus Pugin (1812-1852), opunha-se à separação entre concepção intelectual e confecção manual, à distinção hierárquica entre belas artes e artes decorativas, e defendia as práticas tradicionais que preservavam o vínculo, essencial, do artesão com o objeto que produzia. Devem-se ao Arts and Crafts a promoção de inúmeros eventos, palestras, exposições que tiveram importância seminal nos rumos do design editorial no século XIX. Além das palestras do próprio Morris, maior teórico e divulgador do movimento, que originaram seus ensaios sobre o “livro ideal”, cabe citar, por exemplo: as palestras sobre a ilustração, proferidas por Walter Crane na Royal Society of Arts de Londres (“*Three Cantor Lectures*”, 1889); ou aquela, sobre a composição tipográfica, proferida por Emery Walker em 1888, por ocasião da primeira Exposição do Arts and Crafts.

Num momento em que se acirrava como nunca a oposição entre arte e técnica, é interessante observar que foi a atuação conjunta de técnicos e artistas, profissionais e intelectuais que permitiu serem pensados e definidos os critérios estéticos da produção do livro, e esboçadas alternativas. Assim é que a Inglaterra vitoriana, que produziu livros de péssima qualidade e aparência, também via nascer e florescer o chamado movimento das *private presses* – editoras de caráter artesanal, sem fins comerciais, em que o livro é concebido segundo critérios artísticos – que se perpetuaria século XX adentro. O terreno para amplos experimentos nessa área clareou-se, no ver de Walter Crane (1994:156), a partir da autêntica “virada da maré” (*turn of the tide*) representada pela Kelmscott Press de William Morris³. O grande mérito de Morris, ainda

³ Existiam, desde meados do século XVIII, iniciativas isoladas como a *Officina Arbuteana* do historiador Horace Walpole; a do escritor e tradutor italiano radicado em Londres, Gaetano Polidori, em 1800; a Daniel Press, de Charles

segundo Crane, foi ter sido ele o primeiro a abordar “*the craft of practical printing*” pela perspectiva do artista e do homem de letras. De fato, essa rara conjunção, num único indivíduo, de talentos artísticos e literários, manuais e intelectuais, foi sem dúvida determinante para a elaboração de uma visão do livro, e de sua feitura, que iria marcar a história do design editorial. Mais que nada, porém, o grande mérito de William Morris foi o de ter concretizado, através da Kelmscott Press, ideias e ideais que, de forma ampla e plural, se manifestavam na sociedade em que vivia.

* * *

No cenário de efervescente produção livreira deste período, as obras traduzidas não podiam deixar de ocupar um lugar de destaque. Se até o século XVIII os livros eram principalmente dirigidos a uma elite aristocrática apta a ler as obras no original, para este público agora bem mais amplo e diverso a tradução constituía uma necessidade, o único recurso para aceder a textos estrangeiros. Para os editores, por outro lado, era inevitável recorrer às obras traduzidas diante de uma demanda leitora que a produção escrita nacional, por si só, não teria como atender – sabe-se que esta exigência puramente comercial é, desde o advento da imprensa, um dos aspectos que une tradução e edição. Apenas um dos aspectos, porém, de uma relação que potencializa a vocação de cada um dos dois ofícios para refletir, e infletir, os valores, as tendências, o espírito da cultura em que se inserem.

No que concerne sua cultura letrada, o espírito da época vitoriana bem poderia se resumir pela expressão “*world literature*” (*Weltliteratur*), cunhada por Carlyle a partir de uma carta de Goethe, datada de 1828, em que este comentava que

it is precisely the bearing of an original to a translation, which most clearly indicates the relations of nation to nation, and which one must especially know and estimate for the furtherance of the prevailing, predominant and universal world literature. (apud FRANCE; HAYNES, 2006:6)

Henry Olive Daniel, em Oxford, nos anos 1840-1900. Nenhuma teve, porém, o impacto da Kelmscott Press, que foi fonte de inspiração para inúmeras outras private presses – como a Ashendene Press fundada por Henry St. John Hornby em 1896, ou a Doves Press, por T.J. Cobden-Sanderson e Emery Walker em 1900.

Em meados do século, “*world literature*” se tornara termo recorrente, incorporado ao discurso dominante, e bem descrevia a atitude de ávida abertura para outras culturas que caracterizou este período. Assim, enquanto na esteira do século anterior multiplicavam-se as traduções ou retraduações dos clássicos ou de literaturas já conhecidas, novos horizontes se descortinavam no universo literário e linguístico. Ganhavam especial destaque, como aliás em toda a Europa, a filosofia e literatura germânicas. Além da poesia ou dos contos fantásticos de Hoffmann, eram acolhidas pelo leitor britânico obras de filósofos como Feuerbach, Hegel, Kant, Schopenhauer, ou Schleiermacher. Mas também das letras escandinavas, ibéricas ou italianas eram trazidas obras até então desconhecidas, e mesmo de culturas mais distantes: começavam a ser traduzidas obras da literatura chinesa e japonesa, enquanto que o persa, o árabe, e o sânscrito, estudados já desde o final do XVIII, entravam agora no universo literário – como mostra, por exemplo, o imenso sucesso alcançado pelas *Mil e Uma noites*, traduzidas sucessivamente por Edward Lane (1839-41), John Payne (1842-4) e Richard Burton (1885). Pesquisas realizadas em 1886 pelo *Pall Mall Gazette* e a *Contemporary Review*, sobre quais seriam os *best hundred books to be read*, mostram que obras originalmente escritas em inglês representavam apenas 50% das obras listadas, as quais incluíam títulos traduzidos de línguas orientais como chinês, sânscrito ou persa. (FRANCE; HAYNES, 2006:7)

Diz Antoine Berman (1984:29) que, em tempos de *world literature*, a tradução é um dos instrumentos da constituição da universalidade. E acrescenta:

O aparecimento da literatura mundial não significa o fim das literaturas nacionais: é antes sua entrada num espaço tempo em que elas agem uma sobre a outra e procuram esclarecer mutuamente sua imagem. (BERMAN, 1984:91)

Para os ingleses da era vitoriana, esse interesse por culturas distantes de fato se inscrevia, em certa medida, no inédito desafio de repensarem sua própria identidade face à expansão do Império Britânico. Se, desde a Revolução Francesa, o sentimento de identidade nacional, mesclado a anseios por democracia e soberania, vinha inflamando os espíritos por toda a Europa ou mesmo além dela, e se expressando em crises e revoluções que pipocaram durante todo o XIX, a

Inglaterra passava por um período de paz democrática e prosperidade. Entretanto, desde o centro de um vasto império formado por fragmentos de culturas diversas e ignoradas, do qual não necessariamente se sentiam parte, os ingleses descobriam que a reelaboração de sua identidade nacional exigia a consciência da diferença e do contraste, assim como a redefinição da relação com o “estrangeiro” e da hierarquia entre culturas e línguas.

Esse mesmo repensar da identidade se expressava igualmente, como bem demonstra a força do *victorian medievalism*, por um renovado interesse por sua própria história cultural – cujas raízes eram buscadas, em parte, através da tradução de obras medievais de povos europeus com origens comuns. Traduziram-se assim, à profusão, novelas de cavalaria da península ibérica, versos de Villon ou Dante, ou antigas baladas de línguas tão diversas como o alemão e o celta.

A tradução era também instrumento de renovação das formas literárias, quer por sugerir novas temáticas (como as histórias fantásticas estimuladas pela ficção de Hoffmann, traduzido por Gillies e Carlyle); quer por introduzir novos gêneros (a tradução de *Gotz*, de Goethe, por Walter Scott, foi determinante para o surgimento do romance histórico inglês, e a tradução de baladas populares alemãs ou célticas motivou o desenvolvimento literário do gênero entre vários poetas, como Keats e Coleridge); quer por revelar novas formas poéticas ou estilísticas (como a *ottava rima* que, na esteira da tradução do grande poeta épico Luigi Pulci feita por John Herman Merivale em 1806-7, teve forte impacto na poesia inglesa). Era natural, portanto, que atraísse muitos autores ansiosos por experimentar novas formas, poetas sobretudo, pelo tanto de possibilidades que oferecia de enriquecer sua própria obra criativa. A tradução assumiu assim um lugar central na produção de escritores como Shelley, Swinburne, Rossetti, John Davidson, John Gray, G. A. Greene, ou Oscar Wilde.

Se foram marcados por intensa produção poética, os anos 1830-1870 representaram também um áureo período da crítica literária que, sustentada pela expansão da imprensa, teve então forte impacto no universo cultural inglês, notadamente em torno da poesia – ciosa de redefinir e afirmar seu espaço num contexto pouco propício em que sofria a “concorrência” do romance e do crescente discurso científico e tecnicista. Às críticas e resenhas comentando a obra de poetas contemporâneos e de clássicos reeditados, como Chaucer, somavam-se aquelas sobre obras traduzidas e reflexões sobre o ato de traduzir, num ambiente de forte abertura à literatura estrangeira e às próprias experimentações tradutórias ensaiadas por poetas e escritores. Como em nenhum outro

período de sua história, a tradução foi pensada e discutida enquanto tal. Seus métodos, estilos e implicações eram objeto de acalorados debates públicos, que incluíam a participação de acadêmicos, notadamente filólogos.

Uma das mais famosas polêmicas da época, e uma das mais importantes da história da tradução, foi protagonizada pelo poeta e crítico Matthew Arnold, que em 1861 publicava sua célebre palestra “*On Translating Homer*”, e Francis Newman, tradutor da *Ilíada*. Já eram bastante difundidas, a essa altura, as traduções das grandes obras greco-latinas produzidas no Setecentos. Homero era então lido como nunca, além de ser etapa incontornável para legitimar um tradutor: à sombra das decantadas traduções de Alexander Pope (*Ilíada*, 1715; *Odisseia*, 1726), alçadas à categoria de clássicos, multiplicavam-se traduções parciais ou completas de sua obra. Neste contexto é que Morris publicava em 1886-7, dez anos após sua versão da *Eneida* de Virgílio, os dois volumes de sua *The Odyssey of Homer Done into English Verse*, que, como seria de se esperar, dividiu a crítica da época.

Duas resenhas, de dois especialistas em letras clássicas, ilustram alguns pontos recorrentes da crítica às suas traduções, embora sejam ambas extremamente elogiosas, o que nem sempre era o caso: a do poeta Oscar Wilde, e a do tradutor e professor do Winchester College, E.D.A. Morshead. “*There are many translations of the Odyssey, and several good ones; but time has brought us the best, from Mr. Morris*”, declara Morshead (1984:297), ecoado por Wilde (1984:302) para quem “*It is not extravagant to say that of all our English translations this is the most perfect and the most satisfying.*”

Embora a tradução da *Odisseia* não seja o foco deste trabalho, antes voltado para a das sagas islandesas, estendo-me aqui nessas resenhas porque também ilustram exemplarmente os critérios que norteavam, ou dividiam, os debates sobre a tradução na época, e o próprio papel que lhe era atribuído na vida literária.

Morshead, por exemplo, ao referir-se à versão morrisiana da *Odisseia* como a “*one of the best literary efforts, in this kind, that we possess*” (1984:294), reconhece naturalmente a tradução enquanto uma prática literária em si. Oscar Wilde (1984:308) vai mais longe: “*In rendering this splendid poem into English verse, Mr. Morris has done our literature a service that can hardly be over-estimated.*” Explicita assim o papel essencial das obras traduzidas no cânone literário de uma cultura que se quer vívida e sólida. Algo que já sabiam os romanos, os quais, traduzindo, tomaram para si a literatura grega; algo que já sabiam e praticavam Jean Martin, ao trazer à França, com *Poliphile*, o

humanismo italiano, ou La Fontaine, ao tornar francesas obras clássicas consagradas. As palavras de Wilde, contudo, no que reconhecem o “service” prestado pela tradução e, indiretamente, a dívida da cultura recebedora em relação à cultura-fonte, revelam uma nova percepção do ato de traduzir. E uma distinta postura na relação com o Outro.

É certo que persistia, na imperial sociedade vitoriana, em relação à literatura estrangeira, quando não uma atitude claramente arrogante, certo espírito de mera apropriação consumista, representado por traduções infieis ou descuidadas, notadamente em obras de cunho mais popular (inclusive em forma de folhetins para os jornais). Assim é que Edward FitzGerald, cuja tradução do *Rubayat*, de Omar Khayyam (1859) foi umas das obras em versos mais lidas na Inglaterra oitocentista, permitia-se declarar numa carta a Cowell:

It is an amusement to me to take what Liberties I like with these Persians, who (as I think) are not Poets enough to frighten one from such excursions, and who really do want a little Art to shape them.

(FITZGERALD; TERHUNE; TERHUNE, 1980:261)

Ainda assim, estamos longe da domesticação pura e simples dos séculos anteriores, quando o desdém pelo original chegava ao ponto de “negar toda paternidade literária e substituir o nome do autor pelo do tradutor-recriador, ‘conquistador’ de um novo mundo cultural.” (LAUNAY, 2006:53) Tanto que FitzGerald reconhece sua infidelidade para com o texto de Omar Khayyam (em boa parte devida ao seu conhecimento lacunar da língua persa), e a justifica pelo objetivo maior de manter vivo o *Rubayat*, mesmo que em transfusão para outra literatura: “antes um pardal vivo que uma águia embalsamada”, argumenta. (FITZGERALD; TERHUNE; TERHUNE, 1980:335)

Outra tendência, porém, inspirada por escritores, pensadores ou tradutores alemães, como Goethe ou Schleiermacher, começava a se impor na forma como, pela tradução, a língua inglesa acolhia e integrava o estrangeiro: a tendência a respeitar a estrangeiriza do texto original sem adequá-la sistematicamente à língua e estilo da cultura alvo. Essa que ficaria conhecida na história da tradução como a “tradição alemã” considerava que só tem a ganhar uma língua que se dispõe a acolher as particularidades de outra, e via numa postura mais literalista, mais fiel à letra do original, a possibilidade de melhor apreender seu espírito. Tal tendência surgia, com o Romantismo, em reação ao racionalismo e rígida formalidade estética do estilo neoclássico que, pela influência lin-

guística e literária francesa, se impunham desde dois séculos em toda a Europa e se estendiam, inclusive, ao modo de traduzir: os tradutores ingleses (como os de outros países) não só seguiam as normas clássicas de domesticação do texto-fonte que resultavam nas *belles infidèles* como, não raro, serviam-se do francês como língua intermediária – ou seja, traduziam indiretamente a partir da versão francesa mesmo que conhecessem a língua do original (EYSTEINSSON; WEISSBORT, 2006:195-6). Curiosamente, a penetração da literatura inglesa (Shakespeare ou a poesia medieval) é que fora, na Alemanha, um elemento-chave para o enfraquecimento desta prática que os alemães denominavam “afrancesante” (BERMAN, 1984:28). Justo retorno das coisas, a nova postura que soprava de terras germânicas era vista com bons olhos por muitos tradutores ingleses. Assim, e sobretudo nas obras literárias clássicas (do grego, latim, ou de línguas mais prestigiadas), a fidelidade ao texto-fonte se tornava um critério tanto de tradução como de crítica.

Morris, no dizer de Morshead (1984:294), traduziu a *Odisseia* linha por linha, sem “nenhuma grande omissão ou expansão”. É de se salientar, a propósito, que à diferença dos diversos poetas consagrados que se ensaiavam então na tradução de Homero, Morris verteu em versos, quando muitos o faziam em prosa, a integralidade da obra, não limitando-se a alguns excertos (ou a um dos livros, como foi, por exemplo, o caso de Tennyson). Ainda acerca de fidelidade, continua Morshead:

Of all verse translations of Homer that I have seen this seems to me to be the best, to have most of the matter and the manner of the original. (MORSHEAD, 1984:297, grifo meu)

Também Oscar Wilde destaca “*the absolute rightness and coherence of the whole*”, mas acrescenta:

Its fidelity to the original is far beyond that of any other verse-translation in our literature, and yet it is not the fidelity of a pedant to his text but rather the fine loyalty of poet to poet. (WILDE, 1984:304-5, grifo meu)

Wilde aponta aqui para uma ideia da tradução surgida com os poetas românticos, para os quais o verdadeiro sentido de um texto jazia oculto além da língua, entre e atrás das palavras – e reconheciam assim, explicitamente, a noção de intraduzibilidade. Entre a receosa literalidade

de são Jerônimo e a soberba domesticação neoclássica, o século XIX introduzia assim, na dissensão entre estrita fidelidade ao texto ou ao leitor, um terceiro elemento – a lealdade à poesia. E atribuía ao poeta a prerrogativa de aceder aos mistérios da língua e explorá-los de modo a verter o intraduzível.

Uma das questões que opunham os críticos da época era o emprego de certa linguagem arcaica a que recorriam vários tradutores vitorianos para dar conta da distância cultural, geográfica e temporal que os separava do texto-fonte. Nessa corrente “arcaizante”, em que a preocupação de fidelidade ao original se aliava à atração pelo passado e ao gosto pelo exótico tão caros ao Romantismo, alinhavam-se Newman e Carlyle, entre outros, e sobretudo os pré-rafaelitas, como Rossetti, Swinburne ou William Morris. O emprego de termos arcaicos, se era frequente na própria obra autoral de muitos poetas da época, neste espaço de experimentação que pode ser a tradução constituía mais uma forma de exploração da língua inglesa. E era esta a principal crítica que se fazia a Morris.

I do not say that it is faultless – there are tricks or mannerisms in it which recur somewhat artificially, not leaving on the mind quite the same effect as the recurrent phrases of Homer. (1984:294)

[...] *I know that good judges find Mr. Morris's version faulty, particularly in mannerism and the coinage of compound words in English [...] I know that good judges find Mr. Morris's version faulty, particularly in mannerism and the coinage of compound words in English.*

(MORSHEAD, 1984:297)

Morshead aponta assim, com leveza, o que seria expresso por outros críticos de modo bem mais contundente. Veja-se, por exemplo, a severa apreciação de Mowbray Morris (1984:308) na *Quarterly Review* em outubro de 1888, de que o “*clumsy travesty of an archaic diction*”, na tradução morrisiana da *Odisseia*, “*overlaid Homer with all the grotesqueness, the conceits, the irrationality, of the Middle Ages.*” No mesmo ano, outra resenha, de Archibald Ballantyne, denunciava na *Longman's Magazine* de outubro de 1888 o “*Wardour-Street Early English*” das traduções de Morris – sendo *Wardour Street* uma rua londrina conhecida por produzir e comercializar imitações de móveis

antigos. (As duas críticas, de Mowbray Morris e A. Ballantyne, foram publicadas anonimamente, como era comum na época.)

Já Oscar Wilde, ao defender o estilo arcaizante de Morris, lança mão de argumentos que soam quase como uma sùmula da visão de poesia na era vitoriana, e da estreita relação que entretinha com a tradução:

*Mr. Morris seems to us to be in complete accord, not merely with the spirit of Homer, but with the spirit of all early poetry. It is quite true that language is apt to degenerate into a system of almost algebraic symbols, and the modern city-man who takes a ticket for Blackfriars Bridge, naturally never thinks of the Dominican monks who once had their monastery by Thames-side, and after whom the spot is named. But in earlier times it was not so. Men were then keenly conscious of the real meaning of words, and early poetry, especially, is full of this feeling [...]. These old words, then, and this old use of words which we find in Mr. Morris's *Odyssey* can be amply justified upon historical grounds, and as for their artistic effect, it is quite excellent.*
(WILDE, 1984:306, grifos meus)

Morris, quanto a ele, permanecia alheio a essas polêmicas. Essencialmente pragmático, era avesso tanto aos críticos (escreveu na vida, e por amizade, uma única resenha, aos Poemas de Rossetti) como às teorias (rejeitou um convite para ocupar uma cátedra de Poesia em Oxford em 1877). Como bem resume sua biógrafa, Fiona McCarthy (1994:563), “*he was not, after all, in the academic rat-race. [...] Morris translated The Odyssey because he wanted to translate The Odyssey: it amused him.*”

2.2 UM VASTO PROJETO TRADUTIVO: AS SAGAS ISLANDESAS

A tradução passara a ser parte integrante da produção artística e poética de Morris quando este fora apresentado, em 1868, ao erudito islandês Eiríkr Magnússon, com quem iria aprender islandês e empreender a tradução das sagas. Começava aí seu profundo envolvimento com a literatura nórdica, que iria impactar significativamente sua visão de mundo, sua postura enquanto poeta e o próprio estilo de sua escrita.

Um gênero literário único que floresceu na Islândia medieval, as sagas (do islandês *segja*, “dizer”, “contar”) podem ser descritas como um misto de crônica, épica e romance. Relatam fatos históricos concernentes à formação da Islândia, desde que, em meados do século IX, esquivando-se à autoridade do rei Harald Haarfager (850-933) e à implantação do regime feudal na Noruega, chefes noruegueses partiram com suas famílias para se estabelecerem em novas terras. As narrativas incluem desde a migração em si para a Islândia, a trajetória dos primeiros moradores, linhagens familiares, vidas dos chefes e feitos guerreiros ocorridos ao longo dos três séculos da era Viking (874-1042) até o início da implantação do Cristianismo, sendo as sagas comumente classificadas segundo um critério temático: sagas de família (ou de islandeses), sagas de reis, sagas de bispos, sagas de cavalaria (traduzidas ou nativas), por exemplo.

A estes fatos históricos, porém, mesclam-se elementos de fundo lendário e mitológico bem mais antigos, que remontam ao passado pagão dos povos nórdicos. Transmitidos pela tradição oral desde cerca do século VII em várias regiões do norte da Europa, constituem um legado da cultura teutônica comum aos povos escandinavos, britânicos e germânicos. As sagas que referem exclusivamente esses mitos são denominadas míticas ou lendárias. Por relatarem eventos heroicos de uma mítica idade de ouro de um povo, celebrando assim um passado grandioso e contribuindo para a constituição de uma identidade cultural nacional, são comparáveis a grandes epopeias como a *Ilíada*, *La Chanson de Roland*, *Beowulf* ou *El Cantar del Mio Cid*, embora delas se diferenciem por serem narrativas em prosa, e por destacarem virtudes morais humanas como a honradez e a coragem.

À parte as sagas, a produção medieval islandesa compreende dois textos:

A Edda Antiga ou Maior (*Elder Edda*), ou Edda Poética, uma coletânea heterogênea de poemas transmitidos oralmente desde cerca do século VII, redigida em meados do século XIII por um autor anônimo, o qual preencheu com inserções em prosa as lacunas existentes nos, e entre, os poemas. Reúne material comum aos povos germânicos, escandinavos, anglo-saxões e celtas, abrangendo desde os mitos de criação e feitos dos deuses até os heroicos e lendários episódios da era teutônica relativos à migração de grandes tribos como as dos godos, hunos e burgúndios – motivo pelo qual é conhecida como a *Ilíada* do Norte.

A Edda Jovem ou Menor (*Younger Edda*), ou Edda em Prosa, é a mais completa compilação de material da mitologia escandinava. É atribuída a Snorri Sturluson (c. 1179-1241), o qual cita e refere constantemente os poemas da Edda Maior, que interpreta e reorganiza, além de acrescentar uma espécie de manual descritivo e explicativo da antiga poesia nórdica.

Mais do que qualquer outra nação escandinava, tinham os islandeses preservado sua cultura e sua língua, como explica Morris:

Os nórdicos que se estabeleceram em meio a importantes populações [...], como na Normandia, notadamente, mesclaram-se gradualmente com a população nativa e logo perderam sua língua e tradições. Com os colonos da Islândia foi diferente: a terra era inabitada, eles trouxeram consigo seus costumes tribais e tradições e os preservaram juntamente com a linguagem. (MORRIS, 1887-b)

Assim, quando a cristianização da Islândia, no século XI, trouxe em sua esteira as letras latinas e o uso do pergaminho, o vernáculo se firmou rapidamente enquanto idioma da cultura escrita. Ironicamente, o mesmo cristianismo diante do qual se rompia o fio da tradição nórdica é que oferecia as ferramentas para preservar os versos e narrativas nacestrais antes que desaparecessem. Com isso, os islandeses se tornavam “os historiadores da terra-mãe da Escandinávia que, sem eles, não possuiria qualquer registro de seu período primitivo”. (MAGNÚSSON; MORRIS, 1891:viii) Promoviam, além disso, o surgimento de “uma tradição literária monumental em língua vernácula, sem paralelos no resto da Europa.” (MOOSBURGER, 2009:20).

Na Inglaterra, os vínculos com essas raízes nórdicas, transmitidas pela tradição oral, tinham desaparecido paulatinamente a partir da Conquista Normanda (1066), quando a vida cultural passara a se nortear

pela da Europa Ocidental. Com a descoberta de antigos manuscritos no século XVII, as sagas voltaram a despertar certo interesse, limitado, porém, pelo pouco conhecimento que se tinha então das línguas nórdicas, e no que pese alguns primeiros passos tradutórios encetados a partir do Setecentos, continuavam conhecidas principalmente por resumos e relatos indiretos. Somente no século XIX é que seriam objeto de um amplo e sistemático resgate, por iniciativa de diversos filólogos, estudiosos e tradutores. Mas é sobretudo a William Morris e Eiríkr Magnússon que se deve sua reinserção na cultura inglesa, e através dela, na cultura ocidental.

O profundo interesse de Morris pela literatura nórdica se alinhava com uma forte tendência de sua época. À medida que se difundia o conhecimento desta literatura, até então tida como bárbara, descobriam os britânicos que boa parte de suas personagens e narrativas, transmitidas por séculos de tradição oral, não se referiam exclusivamente à Islândia. Revelavam, na verdade, envoltos num mundo mágico povoado por duendes e dragões, figuras e fatos comuns a todos os povos do norte da Europa – como os feitos de Átila ou episódios relativos à história dos hunos, burgúndios e godos. É certo que, por sua afinidade histórica e linguística com o inglês, as sagas representavam um importante elo com um passado esquecido da história e formação da nação britânica. Acentuava-se assim, pelo reconhecimento de raízes comuns, um vínculo entre os povos do norte da Europa, o que, em certa medida, ia ao encontro do movimento conhecido como Pangermanismo. Não por acaso Richard Wagner se inspirava, nessa mesma época, para compor seu *Der Ring des Nibelungen*, no *Das Nibelungenlied*, que não é mais que uma versão germânica da *Saga dos Volsungos*. Os ingleses, tal como os germânicos e os povos nórdicos, descobriam assim para si isso que Morris e Magnússon, no prefácio à sua tradução da *Volsunga Saga*, descrevem como “*the Great Story of the North, which should be to all our race what the Tale of Troy was to the Greeks*”. (MAGNÚSSON; MORRIS, 1870:xi)

Morris sempre nutria um grande fascínio pelos mitos, sobretudo aqueles relacionados ao tema do herói e da busca (*quest*), aliás recorrentes em sua própria obra autoral. Os mitos nórdicos, porém, com que teve um primeiro contato quando ainda estudante em Oxford, através da *Northern Mythology* de Benjamin Thorpe (1851), atraíam-no particularmente. Pareciam-lhe, por um lado, despidos das implicações elitistas ligadas aos mitos greco-latinos que, depois de séculos centralizando o imaginário literário, tinham adquirido no século XIX uma espécie de status social, sinal de distinção que eram de uma elite culta. Por outro lado, à diferença das lendas do ciclo arturiano, já então bastante

populares, traziam consigo um ar de novidade que o encantava, e que há tempos procurava apreender através da escassa literatura a que tinha então acesso – resumos e relatos indiretos em livros sobre a Islândia, e traduções como as de George Dasent (*Njáls saga*, 1861, e *Gísla saga*, 1866), ou a que Thorpe fizera da *Poetic Edda* (1866). Foi, portanto, com o intuito de traduzir a literatura nórdica para melhor conhecê-la que, a partir do outono de 1868, dispôs-se a estudar a língua islandesa com Eiríkr Magnússon. Segundo relato deste último,

Ele entrou no espírito das sagas não com a preocupação intelectual do estrangeiro, mas com a intuição de um nativo involuntariamente atento... “Veja, estou entendendo tudo, me deixe tentar traduzir.” E assim começamos, traduzimos, erramos, rimos; mas ele de fato entendia tudo, com uma intuição que realmente me surpreendia... Desta forma, percorremos o melhor das sagas em encontros diários, geralmente de três horas. (MAGNÚSSON, 1905:vii)

Liam os textos juntos, Magnússon esclarecendo os pontos gramaticais necessários para a compreensão, uma vez que Morris era avesso ao estudo da mesma: “Não posso me preocupar com gramática; não tenho tempo para isso. Seja você minha gramática enquanto traduzimos. O que eu quero é a literatura, é a história.” (MAGNÚSSON, 1905:xiii) Em seguida, Morris redigia a tradução, que Magnússon depois cotejava com o manuscrito do original. Mais tarde, o método se inverteu, Magnússon traduzindo uma primeira versão que era em seguida revisada por seu aluno, o qual “ajustava o estilo em conformidade com seu próprio ideal.” (MAGNÚSSON, 1905:vii)

Nesse ponto, é importante destacar que Eiríkr Magnússon (1833-1913) foi decerto muito mais que a “gramática” de Morris. Estabelecido desde 1862 na Inglaterra, onde viera trabalhar na edição de um Novo Testamento islandês para a Icelandic Bible Society, na época em que conheceu Morris já publicara, em parceria com George E. J. Powell, dois volumes de *Icelandic Legends* (1864-66) contendo um impressionante aparato crítico, e estava em meio à tradução e edição das cem estrofes de *Lilja* (*The Lily*, 1870), um poema religioso islandês do século XIV. Professor de língua islandesa, ocupou entre 1870 e 1909 o disputadíssimo cargo de bibliotecário na Universidade de Cambridge. Entre suas traduções do islandês destaca-se a da *Thómas saga erkibyskkipir* (*Thómas saga erkibyskups: a life of Archbishop Thomas Becket, in*

Icelandic, with English translation, notes and glossary, 2 volumes, 1875-83) que constitui, com sua introdução de 150 páginas, índices e glossário, um modelo de filologia germânica oitocentista. Mas também verteu para esta língua o *Pilgrim's Progress* de Bunyan (1876) e *The Tempest* de Shakespeare (*Íslenzk þýðing*, 1885, primeira tradução de uma peça do dramaturgo inglês editada na Islândia). Constatam, além disso, em sua vasta bibliografia, centenas de artigos e resenhas escritas em islandês, dinamarquês, alemão e inglês, abrangendo temas tão diversos como o calendário rúnico, a literatura e a política islandesa (AHO, 1996:x-xii). Magnússon, que deixou inestimável contribuição para as letras islandesas e a filologia germânica, que foi personagem central do amplo movimento de resgate e estudo da cultura nórdica empreendido pela Inglaterra vitoriana, ficou injustamente mais conhecido pelo trabalho realizado com Morris e que culminou na Saga Library. E mesmo nisso, é um erro demasiado frequente desconhecer seu importante papel numa aventura tradutória que Morris jamais teria, aliás, empreendido sozinho. Além da oportunidade de adquirir “em primeira mão” a cultura nórdica, deve ele ao colega, profundo conhecedor da poesia islandesa, de tão difícil apreensão, a coerência, a consistência que permeiam tanto suas traduções como sua própria escrita autoral resultante do contato com as sagas. Se, ao longo deste trabalho, refiro-me mais especificamente a Morris é, de um lado, por ser ele seu foco e, de outro, porque, no dizer do próprio Magnússon, eram suas as opções de estilo aqui examinadas.

Passados quinze dias de estudo em conjunto, tinham traduzido o primeiro texto, *Gunnlaugs saga ormstungu*, que em janeiro de 1869 era publicado na *The Fortnightly Review* sob o título *The Saga of Gunnlaug Worm-Tongue*.⁴ Em maio deste mesmo ano, F. S. Ellis (que também editava por esta época *The Earthly Paradise*) lançava *The Story of Grettir the Strong* (*Grettis saga*).

2.2.1 As escolhas do tradutor

Numa das raras observações que nos deixou sobre o ato de traduzir, afirmava Morris, em carta a Eiríkr Magnússon de janeiro de 1874, estar “profundamente convencido da necessidade de fazer traduções literais.

⁴ A Saga de Gunnlaug seria posteriormente incluída em *Three Northern Love Stories, and Other Tales* (1875) – (apêndice A), inteiramente revisada: 232 alterações no texto em prosa, e na métrica dos 23 versos. (AHO, 1996:xxii)

Só que elas têm de ser em língua inglesa e, ao mesmo tempo, num inglês não degradado; vem daí, em suma, toda a dificuldade da tradução.” (KEVIN; MORRIS, 1984:213). E é consenso entre os críticos que as traduções que ambos fizeram da literatura islandesa eram extremamente precisas e fiéis ao seu texto-fonte.

Trata Morris de manter a similaridade sintática com o original, não raro modificando para isso a ordem estabelecida das palavras e estruturas inglesas, preferindo, por exemplo, empregar *go not up* do que *not go up* para verter o islandês *gongum ekki upp* (BARRIBEAU 1982:249). Preferia, igualmente, render por “*Cast off grief from thee, and take up gladness*” uma frase que poderia mais simplesmente ficar “*Push away this sorrow from you and be glad*” (UGOLNIK, 1977:46) – com isso, guardava fidelidade ao original e explorava, além disso, as ricas possibilidades poéticas que acreditava existirem nas raízes germânicas da língua. Sendo o islandês uma das línguas escandinavas do antigo grupo germânico, tem com o inglês antigo certa afinidade que Morris buscava resgatar na tradução das sagas, convencido de que

sua *dignidade de estilo* não pode ser obtida em inglês pelo elemento românico. Se puder ser obtida – e assim mesmo, só aproximadamente – será mediante o elemento teutônico de nossa linguagem, o mais próximo do islandês. (*apud* WHITLA, 2001:68, grifo meu)

Do original adota igualmente a farta utilização do presente narrativo livremente alternado com o pretérito – às vezes numa mesma sentença –, algo característico do texto islandês, mas que não deixa de causar estranheza, ou mesmo confundir o leitor moderno. Mais de um século depois, porém, em sua tradução da *Volsunga Saga*, a pesquisadora Kaaren Grimstad observa a mesma postura, julgando importante ser preservada esta *particular feature of a text from medieval Iceland* (GRIMSTAD, 2000:70). E Théo Moosburger, em sua tradução brasileira, procura “suavizar” esta alternância verbal, mas sem abolir o que considera um “elemento de teatralidade na narração [...], vital da dicção das sagas”: o presente emergindo dramaticamente no pretérito referido pelo contador (MOOSBURGER 2009:32)

A maior estranheza causada pela tradução de Morris, contudo, vinha de suas escolhas concernentes ao vocabulário. Ao contrário do que ocorre no islandês, o léxico do moderno *English idiom* é marcado por uma forte presença de termos emprestados do latim ou. do francês

ao longo dos séculos e dominações sucessivas. Morris, como alguns autores ingleses já desde o século XVI, lamentava que, após a conquista normanda em 1066, o inglês tivesse se tornado um dialeto do latim, e sua literatura, a partir de Chaucer, sido escrita num dialeto francês (MORRIS, “Early England”, *apud* WHITLA, 2001:68).

Cuidava, portanto, de evitar latinismos, recorrendo sempre que possível a termos ingleses que, mesmo em desuso, fossem mais próximos do islandês. Na *Volsunga Saga*, por exemplo, traduz “*a við lesa*” (respirar) por “*leasing*”, um termo antigo mais similar ao islandês e ainda em uso no interior da Inglaterra, de preferência ao termo moderno “*gleaning*”, derivado do latim “*glenare*” pelo francês “*glaner*”. (MAGNÚSSON; MORRIS, 1870:218) Os vários cognatos comuns entre as duas línguas permitiam, através do islandês, a redescoberta de possibilidades esquecidas do inglês.

Alguns desses cognatos eram razoavelmente aceitáveis para o leitor comum, como o uso de *fare* (atualmente com sentido de “passar”) para o islandês *fara* (ninguém *goes* a lugar nenhum nas sagas traduzidas por Morris, e sim, *fares*). Causavam incômodo, porém, quando não rejeição, os cognatos que remetiam a obscuros termos de um inglês bastante arcaico, não raro dialetal. Como *tyned*, por exemplo, um vocábulo restrito ao norte da Inglaterra, originalmente tomado do *Old Norse*, que Morris emprega para traduzir *týnt* (*lost*).

Ashurst (2007:53) cita o exemplo de uma fala da personagem Brynhild (*Volsunga Saga*), que Morris traduz por “*Who gained greeting / For thee, O Gudrun*”. Morris usa o termo *greeting* (do verbo *to greet*, “saudar”) no sentido arcaico de “chorar” (*weep* no inglês atual), sentido que só sobrevive em alguns dialetos da Escócia ou do norte da Inglaterra. Comentava Eiríkr Magnússon (1905:xiv), a este propósito, que “o dialeto de nossa tradução não era o inglês da rainha, mas ajudava a penetrar no espírito da antiga linguagem.” A escolha de “*greeting*”, ao invés de “*weeping*”, preserva, além disso, o efeito aliterativo da frase islandesa. Ora, as aliterações eram um elemento essencial da antiga poesia nórdica, mas também da poesia inglesa antiga. Se Morris atentava especialmente para elas era, em parte, para preservar o ritmo do original islandês empregando o recurso rítmico consagrado pelos poetas e contadores das sagas desde antes de seu registro escrito. Simultaneamente, estava também sendo fiel à sua própria tradição literária. Da mesma forma como, ao optar pelo uso de cognatos, remontava às raízes de sua própria língua enquanto era fiel ao léxico do original.

Chamam particularmente atenção certas liberdades criativas em que Morris incorre para se manter próximo à estrutura lexical islandesa:

uma vez que nesta língua o prefixo *ó-*, por exemplo, tem função de negação, lança mão de um sufixo equivalente em inglês para traduzir *óvinir* (*enemies*) por *unfriends*, ou *ófrelsi* (*tyranny*) por *unfreedom* (BARRIBEAU 1982:246).

Também fundados em afinidades com o original eram os neologismos que cunhava, alguns dos quais ficaram na língua inglesa. (Vale lembrar aqui as palavras de Antoine Berman (1999:108), para quem “toda grande tradução se caracteriza por sua riqueza neológica”.) Um deles, pelo menos, alcançou indiretamente a língua portuguesa no Brasil. O termo *barrow-wight* (*barrow*: pequenos montes que eram outrora erigidos sobre os túmulos; *wight*: “criatura”, em *middle English*) é registrado pela primeira vez em inglês em 1869, na tradução da *Grettir’s Saga*⁵. Foi posteriormente retomado por Tolkien em *O Senhor dos Anéis* para designar os seres fantásticos (“criaturas tumulares” na tradução brasileira) que, na “Terra do Meio”, habitam as “Colinas dos Túmulos”.

Neste mesmo sentido ia o gesto de Morris em relação à *kenning* – essa figura de linguagem característica das antigas línguas nórdicas, encontrada na poesia medieval islandesa e anglo-saxônica e que, pela associação de dois termos, compõe um terceiro de significado absolutamente distinto (*kenna við* = “expressar uma coisa em termos de outra”). Para citar um conhecido exemplo de *kenning* bastante simples (que aparece em *Beowulf*), o “oceano” podia ser referido como “caminho da baleia” (*hwæl-weg*). Tais associações, contudo, podiam ser extremamente complexas e, embora fossem facilmente entendidas pela audiência da época, essas “*circumlocutory phrases that seek to call something by anything but its most usual name*” (GUTMAN, 1962:78) resultam bastante obscuras para os leitores modernos desfamiliarizados com seus códigos. Daí Snorri, na Edda em Prosa, ter tido a preocupação de registrar a chave para decifrá-las (em prol da legibilidade, uma das primeiras versões escritas das sagas já vinha acompanhada de um paratexto explicativo...). Para contornar sua obscuridade, os tradutores, no mais das vezes, simplesmente desconheciam as *kennings*, tidas como meros ornamentos retóricos de narrativas que, no mais, se prestam perfeitamente a traduções mais enxutas e coloquiais. Morris opta por reproduzi-las literalmente, em toda a sua “ilegibilidade”. *Runnr Gunnar* torna-se assim *tree of battle* (árvore de batalha), para designar *warrior* (guerreiro, em islandês *þorsteinn*). (BARRIBEAU, 1982:248) Preserva

⁵ Cf. *Online Etymology Dictionary* (acesso em 30 jan. 2015): <http://www.etymonline.com/index.php?search=occupied>

assim, contudo, junto com a obscuridade do sentido, o tom laudatório e os eventuais efeitos satíricos tão típicos da poesia escáldica.

Morris, de modo geral, opta por uma tradução que, enquanto mais árida e impenetrável à primeira leitura, preserva isso que ele chama de *dignity of style* e tanto o tocava nas sagas, um tom que julgava dificilmente reproduzível em inglês moderno sem ser traído. É o que pode ser observado se compararmos sua versão de um trecho da *Volsunga Saga* (capítulo XXXI), com aquela, bastante respeitada, publicada em 1965 por R. G. Finch numa edição bilíngue:

Original: *Heldr en þú deyir, vil ek þik eiga, en fyrirláta Guðrúnu, segir Sigurðr, en svá þrútnuðu hans síður at í sundr gengr brynjuhringar.*

“Quero antes ter-te e abdicar de Gudrun que deixar-te morrer”, disse Sigurd, e tanto inflaram-se seus flancos que as argolas da cota de malha se partiram.

[na tradução brasileira de Théó Moosburger (2009:109)]

Finch: *“Rather than you should die, I’ll marry you and leave Gudrun”, said Sigurd, and his breast so heaved that the links of his hauberk snapped.*

Morris: *“Rather than thou die, I will wed thee, and put away Gudrun”, said Sigurd. But therewithal so swelled the heart betwixt the sides of him, that the rings of his byrny burst asunder.*

Segundo Ashurst (2007:52), Morris é mais fiel ao texto original, do qual mantém inclusive as aliterações, e imprime um ritmo que melhor reproduz o clímax deste diálogo final entre Brynhild e Sigurd. Além disso, ao traduzir *en* por *but* (e não por *and*, como Finch) capta melhor a dramaticidade da cena e dá mais sentido à subsequente reação de Brynhild, que o despede, furiosa. (Sigurd, embora prestes a deixar a esposa por Brynhild, não deixa, afinal, de sentir afeto por Gudrun).

Quase um século separa a tradução de Finch da de Morris, meio século já nos separa da tradução de Finch, e o diálogo entre Sigurd e Brynhild foi vertido em inglês outras quatro vezes.

Vão seria tentar avaliar, com o olhar e sensibilidade de hoje, as escolhas feitas por Morris em seu inglês vitoriano, que a nós soa como

um linguajar intrincado e opulento, e em que termos arcaizantes como *thou* ou *thee*, por exemplo, ainda eram familiares aos leitores.

Cabe verificar, porém, na avaliação de seus contemporâneos e de críticas posteriores, em que medida suas escolhas se inscrevem nos modos tradutivos e literários de seu tempo. Ou em que medida “suas” sagas islandesas permanecem como um testemunho da língua, da literatura, da estética de uma época.

2.2.2 Críticas e fortuna crítica

Já desde seu lançamento, como se viu, as traduções de Morris foram alvo tanto de críticas ácidas quanto de calorosos elogios. Robert Louis Stevenson, por exemplo, entusiástico apreciador das sagas e admirador de Morris, em carta a este último no início dos anos 1890, em que o chama de *Master* e declara sua eterna dívida pela Saga Library – reclama em seguida com muita graça do seu uso exagerado de *whereas* por *where* (AHO, 1996:xx).

Segundo James Barribeau (1982:240), muitos dos pais fundadores dos modernos estudos medievais eram grandes admiradores de Morris. E de fato, declarava o poeta e erudito G. A. Simcox, em sua resenha à *Volsunga Saga*, que “o estranho inglês arcaico da tradução, com sua dose exata de sabor estrangeiro, muito contribui para atenuar as irregularidades e incompletudes do original” (SIMCOX, 1870:278).

As críticas à sua literalidade e arcaísmo de linguagem, contudo, se estenderam pelo século XX. Dorothy Hoare, uma das mais ferrenhas opositoras de Morris, vê em sua tradução das sagas duas falhas maiores: é demasiado literal, e usa frases ou sintaxes distantes do uso moderno “dando assim um sabor remoto, medieval, a algo que é moderno em espírito.” (HOARE, 1937:54) Também Lee Hollander (*apud* BARRIBEAU, 1982:240) enxerga nas traduções morrisianas “a concepção equivocada de que as sagas requerem uma linguagem antiga temperada com dialetismos ingleses, praticamente ilegível hoje em dia.” Mesmo o filólogo E. V. Gordon, para quem Morris foi “o maior intérprete literário do norte que a Inglaterra já teve”, afirmava sobre suas traduções que, “embora se aproximem do original na força e concisão de estilo, o uso frequente e deliberado de arcaísmos gera um tom precioso e afetado totalmente contrário ao espírito das sagas”. (GORDON, 1957:lxxvi)

Já Eric Rücker Eddison, referindo-se à *Egil's Saga*, julga tratar-se de “uma tradução que guarda a vida e o frescor de uma obra original e preserva, no conjunto, o exato tom e sabor da saga” (EDDISON,

1930:235). E Karl Litzenberg: “Nenhum outro escritor moderno recriou tão completa e adequadamente o espírito da literatura nórdica antiga” (LITZENBERG, 1947:2).

Críticas bastante similares às que se faziam a Morris foram feitas a outra célebre tradução da época, *The Book of the Thousand Nights and a Night: A Plain and Literal Translation of the Arabian Nights' Entertainments*, de Richard Francis Burton, publicada em dez volumes em 1885-6. Também Burton foi acusado de anacronismo e criticado por sua linguagem obsoleta. Também ele privilegiava a literalidade, recheava o texto de vocábulos e expressões árabes que muitas vezes tornavam o texto difícil, ou traduzia literalmente provérbios, metáforas, criando efeitos estilísticos ausentes no original. Ora, Burton estava “plenamente afinado”, segundo Jean-François Gournay, com um modo contemporâneo de traduzir bastante difundido, e “de que o melhor representante era, sem dúvida alguma, William Morris.” (*apud* BALLARD, 1992:249⁶).

O certo é que, em sua época, as traduções de Morris foram bastante aplaudidas pela crítica (BASSNET, 2003:116) e as das sagas islandesas, particularmente, obtiveram excelente recepção por parte do público. É inquestionável a importância da Saga Library para a divulgação da antiga literatura nórdica no final do século XIX (AHO, 1996:xxi), e não só entre os leitores ingleses – seu alcance se estendeu indiretamente a todo o Ocidente, em parte graças a seu impacto em outros escritores. Robert Louis Stevenson, por exemplo, toma por base um episódio da *Eyrbyggja Saga* para um de seus contos, *The Waif Woman: A Cue, from a Saga* (1914). Jorge Luis Borges, também apaixonado pela literatura nórdica, também tradutor de sagas e de poemas da Edda Menor, e que empreendeu “no tres viajes, sino, como diría William Morris, tres peregrinaciones a Islandia”, relata a origem deste “culto del Norte” que o acompanharia a vida inteira: “Mi padre me regaló un ejemplar de la Volsunga Saga, traducida al inglés por William Morris; [...] me impresionó muchísimo; [...] quedé debidamente deslumbrado.” (BORGES, 2005:242) Se a obra artística e literária de Morris, como um todo, foi uma das mais fortes influências de J. R. R. Tolkien, sabe-se que uma de suas primeiras aquisições em literatura nórdica, quando ainda estudante, foi a tradução da *Volsunga Saga* por Morris e Magnússon. Da *Volsunga* seriam tirados vários elementos, nomes e episódios do *Senhor dos Anéis*, por exemplo.

⁶ GOURNAY, Jean-François. L'appel du Proche-Orient, Richard Francis Burton et son temps 1821-1890, Paris: Didier, 1983, p. 481.

Afirma o crítico e historiador literário Joseph Jacobs, em seu prefácio a *Old French Romances Done into English by William Morris*, que o estilo introduzido por este último a partir de 1869, com a tradução das sagas islandesas, vinha sendo adotado por “todos que desejam dar uma roupagem inglesa apropriada às suas versões de obras-primas clássicas ou medievais”. (JACOBS, 1914:x) Palavras hoje confirmadas por Florence Boos, pesquisadora responsável pela edição *on-line* da obra de Morris⁷, para quem sua *Volsunga Saga* “ainda é vista como um modelo de tradução vitoriana.” (BOOS, 2000)

Se as traduções de Morris puderam impactar o cânone literário de sua época; se, entre severas críticas e elogios superlativos, não passaram despercebidas nem caíram na indiferença, é porque suas escolhas, enquanto afinadas com os valores da sociedade em que vivia, eram também pautadas por um propósito pessoal muito claro. Um propósito que, alicerçado na visão que tinha de seu tempo e de seu papel enquanto artista e poeta, confere a sua obra, entre erros e acertos, a coesão e sistematicidade que validam toda reescrita.

2.2.3 O Propósito de William Morris

Ao seu tempo ele via como o “*Century of Commerce*”. Não que desmerecesse suas conquistas:

[Nosso século] derrubou muitos preconceitos e ensinou muitas lições que o mundo até então fora lento em aprender; trouxe a liberdade para muitos homens que em outros tempos seriam escravos, de corpo ou de mente, ou ambos; se não difundiu totalmente a paz e justiça pelo mundo [...] ao menos incitou novos anseios por paz e justiça; suas realizações têm sido boas e fartas. (MORRIS, 1880)

Constatava, no entanto, que a civilização, tal como evoluíra, trouxera em seu rastro a alienação, um uso perverso da máquina (útil em si), o acirramento das barreiras sociais, a injusta divisão do trabalho, a massificação... Uma sociedade assim fragmentada, em que o indivíduo, já sem vínculos com a natureza, perdera sua capacidade de ver e sentir, só podia assistir à brutal decadência da arte. Utópico estudioso da história, acreditava, porém, que o estado de embrutecimento moral,

⁷ WILLIAM MORRIS ARCHIVE - <<http://morrisedition.lib.uiowa.edu/>>

intelectual e estético da atual sociedade, longe de ser uma situação irreversível, constituía apenas um estágio da evolução:

Cada época, assim como tem seus próprios problemas para perturbá-la, seus próprios desatinos para estorvá-la, tem também sua própria tarefa a cumprir, indicada por infalíveis sinais dos tempos. [...] Nós, na segunda metade do último quarto deste século, podemos fazer alguma coisa no sentido de colocar a casa em ordem. (MORRIS, 1880).

Acreditava ser essencial, no atual estágio da civilização, livrar-se das más concepções acumuladas, reelaborar valores perdidos em meio à agitação e a pressa, ou esquecidos em detrimento de objetivos mais prementes, e investir na educação, ou reeducação, do homem, para permitir-lhe uma clara percepção de seu mundo e consciência crítica de seu tempo. E nisso era fundamental o papel do artista:

Como educar, realmente, homens que levam vida de máquinas, que só pensam durante as poucas horas em que não estão trabalhando, homens que, em suma, passam a maior parte de suas vidas fazendo um trabalho impróprio ao digno desenvolvimento de seus corpos e mentes? Não se pode educar, não se pode civilizar um homem, sem lhe dar um quinhão de arte. (MORRIS, 1880)

Onde, porém, numa época destituída de valores estéticos, tomada pelo mau-gosto da produção em massa, encontrar inspiração para produzir uma arte que despertasse o desejo do belo? Como muitos artistas e intelectuais, insatisfeitos e angustiados diante do mundo que os cercava, era natural que se voltasse para o passado e, como eles, encontrasse uma referência ideal na Idade Média – que se afigurava como um mundo anterior à fragmentação em massa, à alienação de valores essenciais à integridade humana. À diferença de muitos vitorianos, porém, não se voltava para o Medievo com o nostálgico sentimentalismo de quem acalenta um sonho perdido. Num tempo em que arremedos de estilo gótico contaminavam, numa autêntica febre revivalista, todas as modalidades da arte e da literatura, Morris se opunha veementemente à mera imitação de modelos pretéritos: “Não copie nenhum estilo, crie o seu próprio; mas estude a história de sua arte

[...] estude todo ou qualquer estilo que traga em si um real florescimento.” (MORRIS, 1881)

Um retorno ao passado era para ele impossível, além de inútil e nocivo.

É uma estranha visão da história, a meu ver, essa que nos induz a voltar nossos passos para o passado, ao invés de nos oferecer uma centelha de percepção para o futuro. (MORRIS, 1884)

Nisso seguindo a noção marxista da reescrita, de que a história se move numa espiral que integra progressivamente o passado ao presente numa série de retornos cíclicos, entendia que o resgate de certos elementos do passado era essencial para se observar o presente com um olhar renovado. Que o conhecimento da história, da história da arte, inclusive, oferecia o distanciamento necessário para uma atitude crítica em relação ao presente e, por aí mesmo, infletir os rumos do futuro.

Todo progresso, cada etapa do progresso, implica um movimento tanto para trás, quanto para frente; o novo desenvolvimento retorna a um ponto que representa o antigo princípio alçado a um nível mais elevado; o antigo princípio ressurgue transformado, purificado, fortalecido, e pronto para avançar na vida mais plena que adquiriu em sua aparente morte. (BAX; MORRIS, 1885)

Não tinha da Idade Média uma visão acrítica, nem desconsiderava seus problemas de brutalidade e tirania. Mas enxergava nela uma unidade, uma harmonia entre o homem, a natureza, o trabalho e a arte já desaparecida na sociedade inglesa oitocentista, a qual acirrava inclusive, com suas desigualdades sociais, as barreiras entre os homens.

Dáí seu fascínio pelas sagas islandesas. Via nelas o retrato de um mundo não necessariamente belo, nem vitorioso, mas um mundo uno, inteiro o suficiente para integrar inclusive as partes feias ou sombrias que fazem parte de um todo.

Histórias que contam aspiração dos homens por algo além do que a vida material lhes pode oferecer, suas lutas pela prosperidade futura de sua raça, seu amor altruísta, seu esforço desinteressado; coisas que são temas para a melhor arte; temas em que há esperança, sem

dúvida, embora possam ser bem tristes em aparência: a derrota, semente da vitória, e a morte, semente da vida, transparecem em muitas delas. (MORRIS, 1881)

Um mundo em que todos formavam um corpo e onde o individual, à diferença do individualismo que viceja num mundo massificado, se expressava em harmonia com o coletivo. No prefácio que assina com Magnússon à tradução da *Grettir's Saga*, destaca a coerência do herói Grettir que, movido pelas circunstâncias de suas infundáveis tribulações, às quais se amolda em meio a contradições e conflitos, não se deixa alterar e se mantém, do início ao fim, o mesmo homem. Da mesma forma, as demais personagens, sempre subordinadas ao protagonista, nem por isso deixam de ter seu próprio perfil firmemente delineado: “Longe de se comportar como mero fantoche, cada uma delas age como é esperado que aja, sempre se tendo em conta a atmosfera peculiar dessas histórias.” (MAGNÚSSON; MORRIS, 1869:xiv).

Destaca também que esta solidez das personagens só é possível graças à profunda integração do *sagaman*, que primeiro registrou as sagas por escrito, com seus leitores e com o universo que relata. À diferença dos poetas contemporâneos, obrigados a se expressar “numa linguagem não compreendida pelo povo”, o *sagaman* “compreendia totalmente os costumes, a vida e, mais que nada, a mentalidade dos atores envolvidos.” (MORRIS, 1883). Isto porque ainda se sentia inserido na tradição oral em que se construíam as sagas desde muitos séculos.

É essencial, na mundivisão morrisiana, a noção de que o artista, sem por isso abrir mão de sua originalidade, reconhece de uma ou outra forma seu pertencimento à tradição, já que “homem nenhum pode construir um prédio com as próprias mãos.” (MORRIS, 1884)

A tradução das sagas significava, portanto, inscrever-se na linhagem ancestral de sua transmissão, retomando-a no ponto em que tinha se interrompido para lhe dar continuidade. Retornando às fontes, resgatando as narrativas concebidas desde tempos imemoriais, cumpria assim a dupla função do poeta-contador: manter vivas as histórias e perpetuar, com elas, “*the things which are for all ages true*” que seu mestre John Ruskin (1893:24) mencionava a respeito dos mitos. Se histórias não contadas perecem ou se congelam em mitos ociosos, sempre que recontadas revelam aspectos ainda insuspeitos de seu conteúdo arquetípico, e reatualizam suas “*constant laws common to all human nature*” (RUSKIN, 1893:24) para as sucessivas gerações de ouvintes.

Traduzir uma saga islandesa numa *story* inglesa significava apresentar à sociedade vitoriana um mundo fundado em valores culturais, morais e sociais – tais como integridade, autonomia, veracidade, individualidade – que se encontravam, segundo Morris, seriamente ameaçados, senão perdidos, numa Inglaterra em que imperavam os princípios do lucro e do comércio competitivo. Significava oferecer-lhe subsídios para repensar seu mundo pelo contraste com outra cultura.

Num momento em que impunham suas normas e valores por todo um imenso Império, sabiam os ingleses ser inevitável admitir a presença do estrangeiro entre eles. A tradução, enquanto exercício de alteridade, constituía decerto, naquele contexto, instrumento privilegiado para reconhecer essa presença. Mas podia também ser usada para, apropriando-a sem reconhecê-la, reiterar a superioridade britânica e fortalecer a imagem do Império. Exemplo extremo, quase caricatural, é a declaração do escritor e político conservador Thomas Macaulay, para quem “uma simples estante de uma boa biblioteca europeia vale o mesmo que toda a literatura nativa da Índia e da Arábia.” (*apud* EYSTEINSSON; WEISSBORT, 2006:197). Uma imperial arrogância denunciada por Morris quando, por exemplo, constatava o quão rapidamente vinha sucumbindo, face à conquista ocidental e ao comércio, a arte popular indiana (e do Oriente em geral): único orgulho, único traço distintivo deixado ao povo indiano após a conquista, esta arte vinha sendo, segundo ele, “assassinada pelo comércio da civilização moderna” e transformada em relíquia nos museus ingleses (MORRIS, 1880).

Queria Morris, por sua tradução, que a alteridade das sagas fosse acolhida nos seus próprios termos, e não naqueles do discurso imperial dominante. Sua fidelidade ao texto original denota, assim, uma intenção política clara. Sendo que, vale lembrar, embora o respeito pelo texto-fonte fosse uma tendência partilhada por boa parte dos tradutores vitorianos, este se manifestava sobretudo, como bem atesta a tradução assumidamente infiel de FitzGerald, nas traduções de obras clássicas ou de literaturas mais bem cotadas na hierarquia das línguas.

Traduzir as sagas não significava, para Morris, reduzi-las a um espelho que devolvesse à sociedade vitoriana sua própria imagem maquiada de exotismo. Mais do que aparar as diferenças, sua intenção era ressaltá-las, induzindo seus leitores, por via do estranhamento, a uma “*new-seen*”⁸ percepção de sua própria língua e cultura. O estrangeiro é visto, aqui, como um agente de transformação. Mais do que torná-lo

⁸ Expressão usada pelo narrador de seu romance *A Dream of John Ball* (1888).

compreensível e assimilável, a tradução o mantém intencionalmente a certa distância, como preservando sua alteridade. Daí a escolha de inversões sintáticas, neologismos, obscuras *kennings*, estranhezas que remetem inevitavelmente ao texto islandês – reconhecido e honrado em sua precedência. Com isso honra e reconhece, ao mesmo tempo, o texto traduzido enquanto tal – texto distinto de um original que não pretende substituir, texto singular que traz as marcas do sujeito que o produz.

Todo objeto feito com arte, dizia Morris, “deve trazer marcas evidentes da mão do homem, guiada por seu cérebro.” (MORRIS, 1882). Por suas escolhas inusitadas, que não passam despercebidas porque forçam a atenção do leitor, seu texto traz marcas visíveis da mão que traduz. Marcas que tanto revelam a presença do tradutor como a recusa de “seu cérebro” a uma total absorção do estrangeiro – marcas que indicam que conviver com a diferença é se deixar transformar por ela.

Morris, assim, tornava visível o gesto de assimilação do outro num contexto em que o discurso vigente tratava de disfarçar a violência implícita do colonialismo (o próprio termo “império” mascara, ao absorvê-las, fronteiras e desigualdades). Cabe aqui a observação de Venuti sobre a profunda hipocrisia política subjacente à exigência de fluência na tradução que até hoje domina sua teoria e prática em língua inglesa, e que ele vê como

a discursive strategy ideally suited to domesticating translation, capable not only of executing the ethnocentric violence of domestication, but also of concealing this violence by producing the illusionistic effect of transparency. (VENUTI, 1995:61)

Venuti menciona em seguida, entre as pouquíssimas exceções a essa regra, “o arcaísmo vitoriano de Francis Newman e William Morris”.

Permitir que a língua inglesa se deixasse transformar pelos “estrangeirismos” na tradução, reconhecendo no “outro” um agente de transformação, já era, em si, significativo. Mais significativo ainda quando, no caso das sagas islandesas, o Outro detinha, preservados, elementos da língua e história próprias, e oferecia à sociedade vitoriana a oportunidade de se reapropriar de valores seculares que eram seus, e dos quais se alienara por força de um sistema corrompido que a apartava de suas raízes. Em outras palavras, o estrangeiro representado pelas sagas permitia à sociedade vitoriana resgatar aquilo que essa tornara estranho para si própria: seu passado e sua tradição.

Percebe-se aí um propósito de Morris expresso em toda a sua obra: reatualizar na sociedade em que vivia seu próprio passado a fim de promover uma visão crítica de seu presente. Todas as obras que escolheu traduzir revelavam (com exceção de *Beowulf*, antigo poema anglo-saxão), aspectos da cultura inglesa herdados de outros povos. Eram todas elas escritas em línguas mortas (grego e latim) ou arcaicas (inglês antigo, francês medieval). As sagas islandesas constituíam, neste sentido, um caso à parte: a língua em que tinham sido registradas, seis séculos antes, ainda era viva e comumente falada no século XIX, como o próprio Morris pudera compreender nas duas viagens que fizera à Islândia, em 1871 e 1873. Daí sua imensa admiração por este povo que

soube preservar o registro da religião e tradições das tribos góticas, e indiretamente, das tribos teutônicas; o instrumento desta preservação é a língua de seus ancestrais, que permanece entre eles praticamente intacta. [...] Seu país é, para mim, uma Terra Prometida. (MORRIS, 1887-b)

De uma forma ou de outra, porém, todos os textos traduzidos por Morris atendiam ao seu intento de transformar a sociedade em que vivia confrontando-a com sua própria história e tradição. Neste sentido, revela-se estratégico o uso recorrente de termos arcaicos. Se toda tradução aponta, numa língua de chegada, o que esta poderia ser se fosse outra, o arcaísmo, segundo George Steiner,

introduz uma existência alternativa, um “podia ter sido” ou um “poderá vir a ser” na substância e na condição histórica da nossa própria língua, literatura e legado de sensibilidade. (*apud* BASSNETT, 2003:124)⁹

Traduzir as sagas era revelar, portanto, através delas, o “poderia ter sido” ou um ainda “pode vir a ser” da língua inglesa. Era dar a esta a oportunidade de se reinventar no contato com essas narrativas transmitidas oralmente ao longo dos séculos, cujo tom atemporal e arquetípico imprimia-lhes um caráter sagrado.

Um tom dificilmente recriado pela linguagem cotidiana contemporânea. “Seria intolerável ler uma saga islandesa vertida no dialeto

⁹ STEINER, George. *After Babel*. London: Oxford Univ. Press, 1975, p. 334.

dominante dos dias atuais – o dialeto do jornal inglês”, declarava Morris a Eiríkr Magnússon (*apud* WHITLA, 2001:68)

Ao dar ao seu texto um sabor obsoleto, Morris sublinha o fato de estar traduzindo de uma língua não só escrita muito tempo atrás, como escrita num tempo em que a linguagem ainda não se esvaziara de seu sentido pelo uso, em que os homens ainda tinham, como dizia Oscar Wilde, profunda consciência do real sentido das palavras. O próprio uso de arcaísmos, no que traz à tona sentidos e formas de há muito esquecidos, evoca um mundo pretérito em que a linguagem ainda possuía seu pleno sentido. Mobiliza assim recursos de recriação da língua que, de outro modo, continuariam insuspeitados.

Se com isso refreia a compreensão e obscurantiza os significados, não deixa de remeter ao tempo mítico das sagas islandesas, cujas “*things which are for all ages true*” podem ser intuídas, vislumbradas pela sensibilidade, mas não apreendidas pela simples razão lógica. Não deixa de remeter, também, ao próprio gesto de traduzir que, ao expor os “intraduzíveis”, denuncia as lacunas da própria língua nativa e de toda linguagem – os indizíveis que, justamente, só encontram espaço no domínio da poesia. A arte, dizia ele, “para encher os olhos e contentar a mente, deve conter certo mistério.” (MORRIS, 1880).

Um mistério que a linguagem cotidiana, desgastada pelo uso, perdeu a capacidade de reproduzir. Em carta a Georgiana Burne-Jones, de janeiro de 1877, Morris comentava, a respeito da tradução de George Dasent de *The Story of Burnt Njal*: “Estive lendo *Njala* no original [...]: é ainda melhor do que eu lembrava; seu estilo é tão solene (Dasent usa, vez ou outra, termos demasiado simples [*homely*] que me parecem puxá-lo um pouco para baixo).” (KELVIN; MORRIS, 1984:344).

Enquanto o familiar, o “caseiro”, reduz a solenidade estilística da saga, o resgate de termos caídos em desuso, as transgressões a regras aceitas de gramática e sintaxe, os neologismos inspirados na estranha língua-fonte, são alguns dos recursos oferecidos pela tradução para revitalizar sua própria língua nativa. Quando torna a linguagem “difícil”, desafiando seus padrões convencionais, quando dissocia o universo das sagas do mundo cotidiano e provoca uma desfamiliarização com a língua – Morris está cumprindo, pela tradução, uma das funções da poesia: “tornar claras, tornar estranhas, as coisas familiares” (*familiar things made clear / made strange*) nas palavras do narrador de seu *Pilgrim of Hopes* (1886).

O mistério das sagas islandesas preservado na tradução morri-siana exige, para ser vislumbrado, um esforço por parte do leitor – o esforço de se reapropriar do sentido original e profundo das palavras de

sua língua, desbanalizadas no contato com o espírito e a letra do mistério estrangeiro.

Embora Morris visasse um público amplo, medianamente educado, deixa ele claro, no prefácio que redige com Magnússon à tradução da *Volsunga Saga*:

Confiamos que o *leitor com sensibilidade poética* irá abrir caminho entre estranhas temáticas ou elementos inusitados, obstáculos que poderão eventualmente perturbá-lo de início, e descobrir toda a natureza e beleza [da obra]. (MAGNÚSSON; MORRIS, 1870: x, grifo meu)

E se confia que o leitor vai se dispor ao esforço de aceder ao mistério e poesia da *Volsunga Saga*, será em parte porque ele próprio, enquanto leitor, precisou superar a estranheza que lhe impunha a estranheza do texto.

2.2.4 Duas instâncias de mediação: a *Saga dos volsungos*

Relata Magnússon (1905:xiv) que o principal interesse de Morris, quando se dispôs a estudar o islandês e empreender a tradução das sagas, eram os grandes heróis e heroínas (Sigurd, Brynhild, Gudrun) da Edda Antiga, de que tinha conhecimento pela obra de Thorpe. Ou seja, as personagens da Saga dos Volsungos que, em “*The Early Literature of the North – Iceland*”, ele descrevia como “o mais significativo, embora dificilmente o mais artístico”, dentre os diversos textos que nos séculos XIII e XIV buscaram resgatar em prosa as antigas histórias narradas em versos (MORRIS, 1887b).

A saga narra a ascensão e declínio do poderoso clã dos Volsungos, descendentes do mítico rei Volsung, bisneto de Odin. A parte central da trama gira em torno dos amores de Sigurd (neto de Volsung, casado com Gudrun) e Brynhild. Este fio condutor dá unidade temática a uma legítima teia de histórias heroicas ou mitológicas, em que homens e mulheres lidam com as variadas paixões humanas em cenários povoados de criaturas míticas e eventos sobrenaturais. Se nelas se vislumbram remotos fundamentos históricos – como o relato da destruição dos Burgúndios pelos hunos em 473 – também se reconhecem antigos temas arquetípicos, como o da princesa adormecida e o da espada cravada na pedra, ou personagens da tradição pagã assimiladas pelo Cristianismo

(são Jorge, por exemplo, seria uma derivação do herói Sigurd). Um dos mais importantes textos produzidos pela Baixa Idade Média europeia, a Saga dos Volsungos se inscreve entre os grandes clássicos da literatura universal.

Foi redigida no século XIII por um autor anônimo que, a partir de relatos orais e poemas esparsos – notadamente aqueles da Edda Antiga relacionados ao clã dos Volsungos – reescreveu em prosa os feitos narrados. Mantendo na narrativa alguns poemas ou versos, acrescentou detalhes, estabeleceu conexões entre os episódios tratando de lhes conferir uma ordem linear. Como é permitido esperar, porém, de um texto constituído, qual colcha de retalhos, por histórias distintas transmitidas ao longo de vários séculos, o manuscrito apresenta lacunas e incoerências narrativas que, embora não o fossem de fato “para a audiência original, familiarizada com a lenda e seus personagens”, como bem lembra Moosburger (2009:30-1), dificultam sua abordagem por parte do leitor moderno.

Morris, como tantos outros, frustrou-se em seu primeiro contato, em 1869, com um texto que, segundo comenta em carta a Philip Webb de 15 de agosto, era “*rather of the monstrous order*” (KELVIN; MORRIS; 1984:89). Para contornar sua resistência, Magnússon então sugeriu que trabalhassem sobre os poemas da Edda Antiga, que Morris já conhecia e para os quais se sentia favoravelmente predisposto: num primeiro momento, aqueles relativos à *Laxdæla Saga*, que possui pontos de interseção com a *Volsunga*, e em seguida aqueles diretamente relacionados a esta. A estratégia funcionou e Morris de fato se entusiasmou, a partir daí, com a história da “*grandest tale that was ever told*”. Posteriormente também estudaria, com Magnússon, a *Das Nibelungenlied*, versão germânica da história dos Volsungos.¹⁰ Se me detenho nesta anedota é por me parecer ilustrativa do caminho trilhado por Morris enquanto reescritor da saga. Dizia ele sobre seu processo de reescrever uma história:

Leia a história até o fim, e então feche o livro e torne a escrevê-la como uma nova história para você mesmo. Um homem pode tomar de outro tudo que quiser, desde que o torne seu. (*apud* SPARLING, 1924:106)

¹⁰ Morris traduziu 216 estrofes da *Canção dos Nibelungos*, de que apenas três foram posteriormente publicadas por sua filha May. Uma versão fac-similar do manuscrito está disponível (acesso em 30 jan. 2015) em:

<http://morrisedition.lib.uiowa.edu/Images/BL-45318/pageflip1-50.html>

Morris sugere aqui esse duplo gesto de interpretação – ler e escrever – que rege a reescrita enquanto instância de mediação. Leitor, debruça-se sobre o texto original, mas também, para melhor apreendê-lo, sobre os poemas da Edda Antiga e a *Canção dos Nibelungos*. E então, a partir do cotejo entre essas várias fontes, empreende uma “reorganização” da narrativa que “torna sua” – à maneira do contador que, ao narrar uma história, personaliza a língua falada pelo timbre e intensidade da voz, pelo ritmo da fala, pelos gestos que a pontuam.

Assim é que a primeira tradução para o inglês da Saga do Volsungos trazia também poemas extraídos da Edda Antiga – sendo alguns intercalados com a narrativa em prosa e outros acrescentados em apêndice ao final do volume: *Volsunga Saga: The story of the Volsungs and Niblungs, with certain Songs from the Elder Edda**, era o título do volume publicado em 1870.¹¹ Mediante a inserção desses poemas da Edda, o objetivo (alcançado) de Morris era dar mais fluidez e equilíbrio à narrativa, preenchendo lacunas ou paliando incoerências do texto islandês. Além dos poemas, também são devolvidos ao texto alguns versos isolados que o *sagaman* islandês havia vertido em prosa. Essas alterações, além de enriquecer o efeito estético, dão mais destaque, pelo paralelo dos versos, a passagens que em prosa estavam demasiado vagas e ganham assim maior sentido ou intensidade dramática.

Ao permitir-se interferir desse modo no texto islandês, Morris parece ilustrar certo paradoxo encontrado nos tradutores-poetas do Oitocentos, que oscilavam entre um imenso respeito pelo original e o sentimento de seu próprio papel e poder criativo. Essa reorganização que ele faz do texto-fonte, porém, não diz respeito à tradução em si. Enquanto tradutor, procurou ser rigorosamente fiel ao original, tanto da narrativa em prosa como dos versos acrescentados da Edda Antiga. As liberdades que se permitiu permanecem na esfera da edição do texto. E enquanto “editor”, se pecou por infidelidade ao anônimo redator da saga, não abriu mão da “*loyalty of poet to poet*” mencionada por Oscar Wilde, na medida em que permaneceu fiel, não só à própria história, como às demais vozes da longa linhagem ancestral que a transmitira: os

¹¹ Uma nova versão inglesa da *Volsunga Saga*, por Margaret Schlauch, só viria à luz 60 anos mais tarde, em 1930. Desde então, houve mais quatro, assinadas por R. G. Finch, 1965 (bilíngue); George K. Anderson, 1982; Jesse L. Byock, 1990; e Kaaren Grimstad, 2000 (bilíngue). Nenhuma delas repete a inclusão dos poemas da Edda.

poetas e *sagamen* anônimos que a preservaram na Edda Antiga e na *Canção dos Nibelungos*.

O cotejo com seus diferentes antecessores, aliás, é que lhe permitiu paliar discrepâncias ou omissões do original em prosa islandês, e corrigir, por exemplo, o nome “Oinn” (pai do anão Andvari), erroneamente grafado como “Odin”. Um contador, ao perpetuar uma história, encarna para seus ouvintes toda a tradição que o precede, seleciona e escolhe seu “material” entre as versões anteriores. Assim fizera o primeiro redator da saga, ao “editá-la” com base nas várias fontes que tinha disponíveis. Um precedente que legitima a intervenção de Morris, como transparece na carta que escrevia a William Bell Scott, em 15 de fevereiro de 1870: “Inseri no texto alguns cantos da Edda; o escritor em prosa da *Volsunga* já havia encaixado alguns.” (KELVIN; MORRIS, 1984:110).

A edição da *Volsunga Saga* inclui certo número de paratextos visando facilitar a abordagem do universo das sagas: notas explicativas (de rodapé e no final do volume) elaboradas por Magnússon, esclarecendo alguns aspectos do texto; um índice onomástico; a relação das personagens situadas em seu contexto; e um prefácio, assinado pelos dois tradutores. Este, contrariamente ao que se vê comumente em prefácios de tradutores, em nenhum momento justifica ou esclarece a tradução em si. É antes um prefácio editorial que, reconhecendo a dificuldade do texto, oferece indicações passíveis de balizar os caminhos do leitor: descreve detalhadamente o contexto da redação da saga, em que fontes o próprio *sagaman* buscou o texto e os poemas, que outras fontes existiam, que poemas optou-se por intercalar no texto, e quais foram colocados em apêndice.

O volume da *Volsunga Saga* de Morris e Magnússon constitui, assim, um exemplo de complementariedade entre tradução e edição no gesto de trazer a antiga história islandesa para o leitor inglês.

A tradução procura, sem concessões ao leitor, reproduzir a estranheza de uma cultura estrangeira, e o mistério de um mundo ancestral. Por fidelidade à língua-fonte, cria um distanciamento que o leitor é obrigado a transpor, num esforço que lhe revela o indizível de sua própria língua. A edição, por sua vez, estende a mão a este mesmo leitor, aproximando-o do texto cuja “estranheza” ele torna mais familiar: de um lado, a edição do texto reordena o original de modo a imprimir-lhe maior coerência e, de outro, os paratextos atualizam as antigas histórias no presente, abrindo novos sentidos para o público contemporâneo. Não mais que a tradução, porém, faz a edição qualquer concessão ao leitor. O conjunto dos paratextos (entre os quais não

consta, aliás, nenhuma ilustração passível de “amenizar” a leitura), longe de oferecer uma interpretação acabada da saga e do seu contexto, apenas partilha as informações de que dispõem os tradutores-editores. Convida o leitor a refazer, com eles, o longo caminho da tradição que a produziu e preservou.

No período de 1869 a 1896, William Morris e Eiríkr Magnússon traduziram 31 sagas, sem contar fragmentos e peças inacabadas. Também traduziram (ou Morris traduziu sozinho), além daqueles da Edda Antiga inseridos na *Volsunga Saga*, diversos poemas que estão incluídos na coletânea *Poems by the way*, de Morris, ou em suas Obras Completas editadas por May Morris.¹² Das sagas, duas foram publicadas após a morte de Morris, e 21 compõem a Saga Library publicada por Bernard Quaritch (apêndice A). Os quinze volumes pensados inicialmente para a Saga Library resultaram em apenas seis, o primeiro lançado em 1891, e o quinto, em 1895 (ano anterior à morte de Morris). O sexto volume, constituído por uma extensa introdução, uma biografia e bibliografia de Snorri Sturluson (o redator da Edda Jovem), notas, quadros genealógicos e índices elaborados por Magnússon, seria lançado em 1905.

Diz Antoine Berman que

uma tradução só se estende e atua de fato numa língua-cultura quando sustentada e cercada por estudos críticos e translações não tradutivas,

com os quais permanece em dialética relação. (BERMAN, 1995:18-9) Neste sentido, inscrevem-se no vasto projeto de *translação* das sagas islandesas, além dos paratextos que acompanhavam as traduções em cada volume da Saga Library, também os vários ensaios, artigos, edições críticas, estudos filológicos que compõem a bibliografia de Magnússon, e contribuíram inegavelmente para a recepção da cultura nórdica por parte da cultura inglesa. Ou, no caso de Morris, trabalhos de divulgação como a palestra “*The Early Literature of the North* –

¹² MORRIS, May (org.). *The Collected Works of William Morris*. (24 volumes). Londres: Longmans, Green & Co., 1910-1915.

Iceland” (1887), ou os relatos de suas viagens à Islândia.¹³ E, principalmente, boa parte de sua obra autoral e editorial.

Morris empreenderia, duas décadas depois da *Volsunga*, desta feita em colaboração com A. J. Wyatt, emérito especialista em inglês arcaico da Universidade de Cambridge, a nona tradução inglesa de *Beowulf*, antigo poema épico da tradição oral anglo-saxã que, pelas raízes nórdicas comuns, possui estreitos laços de parentesco com a saga dos volsungos.

Comporia, além disso, *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs* (1876), poema épico diretamente inspirado na *Volsunga Saga* e considerado, por ele próprio e muitos de seus críticos, como sua obra maior. Para Ashurst, trata-se do

most accomplished essay in refashioning by a man for whom the refashioning of existent tales was the chief mode of his poetic creativity, and who gave the idea of narrative transformation so prominent a place in his writings. (ASHURST, 2007:60)

Sigurd é apenas o exemplo mais notório do profundo impacto que teve a tradução das sagas na escrita autoral de Morris. Um impacto que, reconhecido e analisado por diversos estudiosos¹⁴, se estende, da temática ao estilo, a diferentes aspectos de sua obra, modificando inclusive sua própria postura enquanto poeta.

Inversa e complementarmente, sua escrita autoral, ou pelo menos parte dela, é inseparável de sua *translação* das sagas islandesas – sem mencionar as resenhas e críticas que acompanhavam sua publicação e reverberavam nos leitores das sagas. Basta pensar no quanto o próprio poema *Sigurd* terá expandido o campo de recepção da *Volsunga Saga*, a que inevitavelmente remetia. Ou no quanto os poemas reescritos ou traduzidos por Morris, incluídos em seu aclamadíssimo *Earthy Paradise* ou em *Poems by the Way* (apêndice A), sensibilizaram seus leitores para a literatura nórdica. Ou no impacto que causaram esses mesmos poemas quando apresentados em forma de manuscritos iluminados.

¹³ “*Journals of Travel in Iceland: 1871 and 1873*”. In *Collected Works of William Morris, op. cit.*, vol. 8. Parcialmente disponível (acesso em 30. jan. 2015) em: <<http://morrisedition.lib.uiowa.edu/icelandicdiaries.html>>

¹⁴ Vide, entre outros, os artigos de Anthony UGOLNIK e David ASHURST (cf. bibliografia), ou HODGSON, Amanda, *The Romances of William Morris*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

2.3 UM PIONEIRO PROJETO EDITORIAL

2.3.1 Os manuscritos caligráficos

O período de 1869 a 1875, quando Morris se iniciava na tradução das sagas, coincide com aquele em que começou a se dedicar sistematicamente ao estudo das artes do livro – e à produção de manuscritos iluminados. Nutria ele, desde muito cedo, um profundo interesse pelos manuscritos medievais e incunábulo, de que possuía em sua biblioteca, no final da vida, mais de cem exemplares (ingleses, franceses, flamengos, italianos e persas), a maioria datada dos séculos XIII a XV. Já nos tempos de estudante, junto com seu amigo, o pintor Edward Burne-Jones, costumava passar horas na Bodleian Library, em Oxford, estudando manuscritos iluminados e xilogravuras medievais. Por volta de 1856, começa a se experimentar na arte da iluminura e caligrafia, decerto motivado pela leitura de John Ruskin. Este último, além de abordar o tema em *The Nature of Gothic*¹⁵, proferira em 1854 três palestras¹⁶, reproduzidas na imprensa, em que redefinia os princípios medievais da arte da iluminura, esquecidos ou desvirtuados por força do modismo.

Alheio a modismos, mas seguindo as tendências de seu tempo, Morris, atentando para os princípios de Ruskin, ensaia-se na caligrafia e iluminura num estilo gótico imitado de manuscritos do século XIII. À diferença de seus contemporâneos, que de modo geral optavam por caligrafar e ornamentar máximas, provérbios ou trechos da Bíblia, dedicou-se a textos curtos da atualidade, como poemas seus ou de Robert Browning, ou os contos recentemente coletados pelos irmãos Grimm.

¹⁵ Capítulo do 2º volume de *The Stones of Venice* (1852), que seria editado em volume à parte pela Kelmscott Press em 1892.

¹⁶ Essas “conversas amigáveis” (*friendly talks*), segundo o próprio Ruskin, sobre “*Decorative Colour as applicable to Architectural and other Purposes*” ocorreram em 1º de novembro, 2 e 9 de dezembro de 1854, no Architectural Museum of London (PHIMISTER, 2000:30).

Figura 32



Percebe-se, nesta página inacabada (1857) de um conto de Grimm, “*The Story of the Iron Man*”, (fig. 32) certa rigidez que possivelmente denuncie, para além de sua inexperiência prática, alguma dificuldade em harmonizar seu corpus com os elementos gráficos da tradição medieval – indissociáveis do caráter cristão de textos que se queriam representação da palavra divina. Morris terá fatalmente percebido, na prática, a inadequação do modelo gótico para dar materialidade a textos contemporâneos, em verso ou prosa. Não podia, afinal, um conto de Grimm se aparentar a uma página da Bíblia. O fato é que, embora muito

elogiado, inclusive pelo próprio Ruskin, interrompeu seus experimentos caligráficos, aos quais só voltaria a se dedicar no final dos anos 1860 – no exato momento em que começava a traduzir as sagas islandesas.

É permitido supor que, ao registrar diariamente sua tradução no papel, assim como lhe era intolerável verter as sagas no “dialeto dos jornais diários”, percebesse como traição encerrá-las na forma banalizada de uma edição comercial. Assim como, ao traduzir, buscava um meio de transmitir as histórias islandesas numa linguagem que não traísse o caráter milenar das antigas histórias, também se preocupava em dar-lhes uma representação material que atualizasse o texto sem dissociá-lo da tradição dentro da qual surgira.

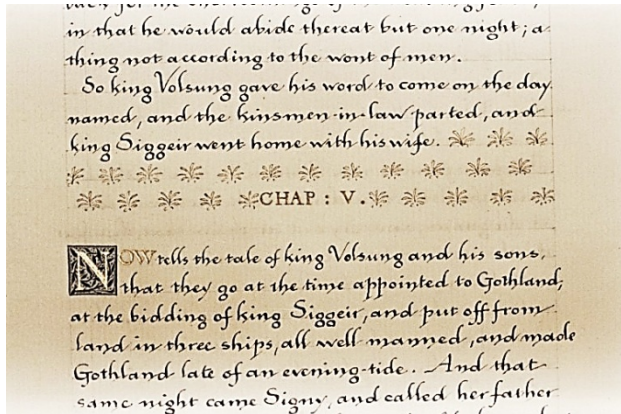


Figura 33 – Detalhe de uma página da
Volsunga Saga, c. 1871.

Se antes e depois dele vários escritores, poetas notadamente, preocuparam-se com a forma física de seus textos, chama a atenção, no caso de William Morris, sua atuação nas artes do livro – um de seus mais importantes legados – ter se desenvolvido concomitantemente à sua experiência de tradução.

Um texto não existe fora do suporte que o veicula, lembra Roger Chartier, salientando que

contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. O “mesmo” texto, fixado em letras, não é o “mesmo” caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação. (CHARTIER, 2002: 61)

Disso tinha William Morris, artista e poeta, e tal como William Blake cerca de um século antes dele, uma sensível percepção: as letras que, alinhadas, compõem um texto no espaço branco de uma página, acompanhadas ou não de outros elementos gráficos (ornamentos, ilustrações, etc.), são formas visuais indissociáveis do conteúdo que veiculam, e ao qual acrescentam significado.

Para reescrever as sagas era necessário, portanto, além de apreender a língua islandesa a fim de traduzi-las, reaprender as antigas

artes e técnicas que tinham dado forma ao seu texto original – ou seja, reaprender as artes do livro como tinham se estabelecido, a partir do surgimento do códice de pergaminho, ao longo da Idade Média. Além de ser o período histórico em que tinham sido registradas as sagas, esta representava, para Morris, a idade da escrita por excelência porque eram então inseparáveis, na mente do escriba, o texto e sua representação, o sentido e a letra, “*the story and the ornament*”.

Todas as artes orgânicas, as artes que florescem genuinamente, em oposição à arte retórica, retrospectiva, ou acadêmica [...] têm em comum duas qualidades: a épica e a ornamental. Suas duas funções são a narração de uma história e a ornamentação de um espaço ou objeto tangível. [...] A arte medieval, resultante de uma longa cadeia ininterrompida de tradição, é preeminente graças a seu domínio dessas duas funções que, de fato, interagem naquela época mais que em qualquer outra. Não só toda a sua arte específica é óbvia e simplesmente bela enquanto ornamento, como seu ornamento é também animado por um vigoroso sentido, de modo que, num como noutro, a vida nunca esmorece e o prazer sensual dos olhos tampouco vem a faltar. Não há que se perguntar: agora que tenho a história, como vou embelezá-la? Ou: agora que criei a beleza, o que faço com ela? Pois tem-se as duas juntas, inseparáveis uma da outra. (C1:226).

Morris encontrava assim na Idade Média esta unidade de uma escrita ideal, anterior à dissociação forma x função que assombra toda arte decorativa. Unidade que, segundo ele, fora se perdendo a partir do advento da imprensa, com a mecanização tomando conta de sua feitura, promovendo a separação entre os diversos ofícios, e dando à luz livros produzidos maquinalmente num processo baseado em critérios comerciais. É certo que, em sua época mais do que nunca, o texto se via banalizado por uma reprodutibilidade extensiva e apressada. Mal disposto no objeto livro refletia, simbolicamente, na falta de coesão entre seus vários elementos, uma fragmentação social que alterava a própria relação do autor, e do leitor, com a obra.

Perguntava-se Marx, em 1857, a propósito da poesia épica:

É possível Aquiles com pólvora e chumbo? Ou mesmo a *Iliada* com a imprensa ou, mais ainda, com a máquina de imprimir? Com a alavanca da prensa, não desaparecem necessariamente a canção, as lendas e a musa, não desaparecem, portanto, as condições necessárias da poesia épica? (MARX, 2011:67)

Morris, leitor de Marx, bem possivelmente se indagasse sobre a viabilidade de se reproduzir mecanicamente, e apartadas de suas “condições necessárias”, histórias outrora contadas nos círculos familiares, recontadas em versos pelos poetas nas cortes, até serem registradas pelos escribas no justo momento em que começavam a se apartar deste “domínio da tradição” de que fala Benjamin (1994:168), e de sua própria “função ritual.” (BENJAMIN, 1994:171). Sabiam os escribas que as “condições necessárias” que permitiram às sagas se construir coletiva e oralmente ao longo do tempo não poderiam jamais retornar, e trataram de preservá-las para os novos tempos por um novo meio, a escrita. Morris, séculos mais tarde, terá por sua vez compreendido a necessidade de as dar a público numa forma que, atualizada no presente, resgatasse a força da tradição ancestral.

Aventura-se então no reaprendizado das artes do livro. Munido de manuais e tratados dos melhores mestres da caligrafia, estuda as técnicas de escrita, iluminação e douradura desenvolvidas pelos escribas medievais e renascentistas. Investe, também, como em todas as outras artes com as quais se envolveu (tapeçaria, mobiliário, vitrais, etc.), na pesquisa e experimentação dos materiais tradicionais. Manda trazer velino de Roma, confecciona cálamos, experimenta tintas e penas – deixando inclusive, às margens de suas páginas de exercício, observações sobre, por exemplo, a importância do talhe da pena na maior ou menor rapidez e fluidez da escrita, ou no efeito estético das linhas traçadas. Morris testava assim a resistência de seu material – resistência sem a qual, segundo ele, não pode existir a arte: *You can't have art without resistance in the materials* (apud MCGANN, 1993:xiii). Testar a resistência não como quem domina ou submete um oponente, mas como quem, interagindo com o material utilizado, reconhece-o em sua especificidade e interage com ele a tal ponto que, concluída a obra, fique bem visível que “nenhum outro material poderia ter feito o mesmo da mesma maneira.” (MORRIS, 1881).

A noção de material pode ser estendida, para além do papel, tinta ou ferramentas empregadas, a todo o conjunto de elementos impalpáveis

com que se depara o artista ao compor sua obra: seu próprio contexto social e cultural, seus ideais e ideologias, além da vasta herança recebida de normas, técnicas, modelos estéticos a serem incorporados ou não, mestres a serem seguidos ou questionados, etc. De todos esses elementos é testada a resistência.

Assim como não podemos pensar sozinhos numa única língua, ou seja, no âmbito de uma única relação com o real, fixada por essa língua, também não podemos desconhecer a história dos outros nem nos negar a dela tomar parte,

diz Launay (2006:123) acerca da tradução, a qual também tem seus estilos e maneiras inscritos na história, na tradição literária, e a que nenhum tradutor poderá ser alheio.

Se não pode haver arte sem resistência do material (ou tradução sem resistência do texto original e da língua que o acolhe), tampouco pode existir uma obra sem que seja reconhecida e testada a resistência dos modelos herdados. Só assim pode o artista elaborar conscientemente suas escolhas e, saindo da esfera da simples imitação, aceder à liberdade criativa.

À medida que adquire o domínio de técnicas e materiais, Morris vai paulatinamente se libertando dos moldes medievais e ruskinianos e se arrisca a buscar novos mestres, novos estilos. No que pese sua admiração pela Idade Média, aparta-se do estilo gótico de escrita e ornamentação, e experimenta os caracteres romanos dos primeiros calígrafos humanistas, que, mais leves e arejados, parecem-lhe mais adequados à legibilidade contemporânea. (Observe-se que, nesse movimento de testar e adaptar seus modelos, retraça os passos de seus antecessores humanistas, os quais, julgando impossível reproduzir textos pré-cristãos para leitores da era moderna segundo o sistema de escrita e ornamentação medieval, buscaram inspiração na antiga letra carolíngia, mais despojada e legível.)



Figura 34 - Fragmento de *The Story of Hen-Thorir*

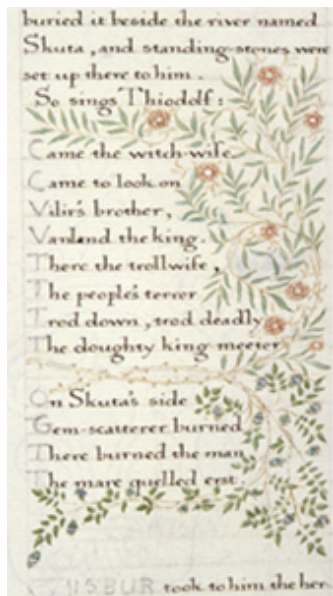
“Escrevi um livro de cerca de 250 páginas de traduções inéditas de histórias islandesas, com letras decoradas em cada capítulo, que no conjunto parecem boas [...] Estou agora trabalhando com bem mais habilidade, acho que com mais estilo nos ornamentos, e, quanto à letra, adotei as italianas de cerca de 1450.”

Carta a Charles Fairfax Murray,
26 de março de 1874.
(KELVIN; MORRIS, 1984:219-20)

Escolhidos e testados seus modelos, liberta-se da imitação pura e simples e se ensaia nos caminhos da recriação, encontrando seu estilo próprio de “contar uma história de um novo jeito, mesmo não sendo uma nova história.” (MORRIS, 1881). Produziu, no período de 1869 a 1875, inúmeros fragmentos e textos esparsos que somam cerca de duas mil páginas, relacionados, em sua maioria, às sagas traduzidas, além de dezoito livros manuscritos iluminados, dos quais doze trazem histórias nórdicas.

Em sua palestra “*The lesser arts of life*” (1882), na qual define “*the old and true principles of art*”, Morris destaca a importância de ressaltar e valorizar as qualidades específicas do material utilizado, mas deixando igualmente visíveis, nesse material, as marcas da mão que o trabalham – no que nos remete à origem latina do termo “estilo”, o *stillus* (estilete) utilizado para escrever ou desenhar, deixar sua marca na argila. Explicita assim essa dialética relação em que o reconhecimento do Outro (do material, dos mestres, de seu contexto presente e pretérito) é que afinal permite a expressão subjetiva do artista.

Figura 35



distinguem visivelmente: fieis à tradição, são também fieis à legibilidade contemporânea. (Na figura 35, ao lado, em letra romana, um fragmento inacabado de *The Story of the Ynglings*.)

Morris, em momento algum, deixa de dar visibilidade às suas influências. Seus *painted books*, como ele os chamava, enquanto guardam do Medievo as capitulares e margens decoradas, emprestam da Renascença a leveza, a legibilidade, os motivos florais. A partir do modelo humanista, porém, desenvolveu seis diferentes caracteres: além de dois romanos, inovou com quatro variedades de itálico, itálico que ele foi, aliás, o primeiro a introduzir nas artes caligráficas (WHITLA, 2001:44). Aperfeiçoou, por outro lado, um sistema próprio de ornamentação e disposição de texto e imagem na página. Reescritas ao estilo de Morris, suas sagas, enquanto remetem ao modelo em que foram originalmente registradas, dele se



Figura 36 – detalhe do início de *The Story of the Banded Men*, uma das três histórias da *Bandamanna saga*, c. 1870-75 (238 p., em itálico).

Figura 37



Figura 38



Início da *Story of the Dwellers at Eyr*, (*Eyrbyggja Saga*), em dois distintos manuscritos, ambos produzidos em itálico por volta de 1871.

Se a tradução das sagas foi o estímulo inicial para a aventura caligráfica de William Morris, todos os manuscritos que produziu são, de alguma forma, relacionados à tradução ou à língua estrangeira. Entre suas obras-primas nesta arte figuram assim: uma tradução sua do francês (nunca publicada), *The Romance of Lancelot du Lac*; dois textos em latim, as *Odes* de Horácio e a *Eneida* de Virgílio; *Rubaiyat*, na tradução (1859) de Edward Fitzgerald; e dois volumes com seus próprios poemas (*A Book of Verse* e *Earthly Paradise*), sendo alguns traduzidos da literatura nórdica. Embora se reconheça, em cada um desses manuscritos, a marca inconfundível de Morris, cada um guarda também sua própria singularidade, sua forma única e original indissociável do texto que veicula. Cada um deles reflete, além disso, sua fidelidade às “histórias”, ao contexto em que foram produzidas, e à tradição herdada que ele reconhece em toda a sua visibilidade. Mas não deixa de refletir igualmente sua fidelidade às necessidades e exigências do leitor contemporâneo.

Figura 39 – Morris produziu dois manuscritos iluminados do *Rubaiyat*, de Omar Khayyam, na tradução de Edward FitzGerald. Aqui, páginas da versão de 1872 (17 x 12 cm). Ornamentado e caligrafado em letra romana por Morris, as imagens foram desenhadas por ele e por Burne-Jones, e pintadas por Charles Fairfax Murray.



Figura 40



Páginas do manuscrito das *Odes* de Horácio, o poeta latino mais popular na Inglaterra vitoriana. Produzido (1874) em colaboração de Edward Burne-Jones e Charles Fairfax Murray, traz o texto original latino transcrito em caracteres itálicos e maiúsculas romanas. (4 vol. sobre velino, 17 x 12 cm).

Figura 41



Observe-se, na fig. 40, como os quatro rostos, de traços bem romanos, remetem, por sua disposição na página, à frequente representação dos evangelistas nos manuscritos medievais.

Figura 42a



Figura 42b



Considerado a obra-prima de Morris no gênero¹⁷, o *Aeneid* (1874) traz o texto latino de Virgílio transcrito em letras romanas e conta com 22 iniciais desenhadas por Morris, que também concebeu a ornamentação. O volume (35 x 22,3 cm) de 177 páginas tem imagens de Burne-Jones pintadas pelo próprio Morris e por Fairfax Murray. (Fig. 42a, abertura do Livro I; Fig. 42b, p. 44). Concomitantemente, Morris iniciou sua tradução dos versos de Virgílio, que seria publicada em novembro de 1875, e acabou abandonando a feitura do manuscrito. Os doze volumes inicialmente planejados ficaram reduzidos a seis, cuja escrita foi completada por Graily Hewitt, ao passo que Fairfax Murray e Mrs. Powell prosseguiram, sem concluir, o trabalho de ilustração e ornamentação.

A noção de cooperação, de realizações coletivas, impregna, de fato, a prática de Morris em suas múltiplas atividades. Se, por mais de duas décadas, trabalhou lado a lado com Eiríkr Magnússon na tradução das sagas islandesas, se juntamente com A. J. Wyatt traduziu o *Beowulf*, tampouco hesitava em contar com amigos e colaboradores na produção

¹⁷ Em 1989, foi arrematado num leilão da Christie's, de Nova York, por 1.320.000 dólares, um recorde tanto para a obra de Morris como para manuscritos iluminados. (WHITLA, 2001:78)

de seus manuscritos – ciente de que a edição de um livro envolve a soma do trabalho de muitos.

“*Sympathetic translation*”¹⁸ é a expressão cunhada por ele para referir a harmonia imprescindível entre os diversos artífices envolvidos na produção de um livro, em que cada qual

deve entender que seu trabalho é uma *sympathetic translation*, não [uma] reprodução mecânica [...] Isto significa [...] trabalharem [todos] em harmoniosa cooperação na produção de uma obra de arte. É esta a única forma possível de se obter livros belos. (C1:238)

Essa “*sympathetic translation*” entre os diversos artífices se traduz, por sua vez, na conexão artística essencial que une, numa “harmoniosa obra de arte”, o tipo, a ilustração e os ornamentos. Ou, em outras palavras, nessa “total integração de todos os elementos textuais” percebida pelo crítico Jerome McGann (1993:59) em sua análise de *A Book of Verse* (1870). Total integração, também, entre os poemas e sua representação material: “Um dos maiores insights de Morris foi sua percepção de que não poderia haver distinção entre a concepção do poema e a concepção do texto.” (MCGANN 1993:46).

Nem tampouco, ao traduzir, distinção entre a “história e o ornamento”: dizia Oscar Wilde que o verdadeiro mérito das traduções de Morris residia na “harmonia entre forma e conteúdo” obtida por quem não vertia meramente “linguagem em linguagem, mas poesia em poesia”. (WILDE, 1984:303-4)

Mas se esta integração entre o sentido e a letra era de fato o propósito primeiro de Morris ao produzir seus *painted books*, estes também revelam visualmente a “*sympathetic translation*” existente entre a obra traduzida e autoral do poeta.

¹⁸ Para não empobrecê-la, opto por não traduzir essa célebre expressão morrisiana, evitando assim limitar as várias acepções de “*sympathetic*” que, em português, não se encontram numa única palavra. “*Sympathetic translation*” fala de uma tradução solidária, empática, compreensiva, harmoniosa...



Figura 43 – Prólogo em versos composto por Morris para a *Volsunga Saga* – um dos paratextos da tradução publicada – aqui reproduzido numa página de *A Book of Verse*, entre outros poemas seus.

Figura 44 – Inspirado no herói da *Grettir's Saga*, o “Sonnet to Grettir Asmundson”, também incluído em *A Book of Verse*.



“*Sympathetic translation*” integra nos manuscritos iluminados, além disso, notadamente nesses que envolvem as sagas islandesas, a tradução propriamente dita e isso que, em carta a Jesse Berridge (17 de novembro de 1894), Morris denominava sua “*scribe's capacity*” (KELVIN; MORRIS, 1996b:235).

Seu “talento de escriba” dava aqui continuidade à tarefa do tradutor. Enquanto este trazia para a língua inglesa oitocentista as antigas histórias islandesas, o escriba-editor lhes conferia nova dimensão ao evocar visualmente, atualizada no presente, a tradição escrita que as tinha registrado.

Neste sentido é que cabe considerar muitos dos livros caligráficos de William Morris, assim como parte de sua escrita autoral, pelo prisma do seu projeto de *translação* da literatura nórdica.¹⁹

O conceito de “translação” (*translation*), proposto em francês por Antoine Berman (1995:17), remonta etimologicamente ao termo latino “*translatio*”, que possui largo campo semântico (transporte, transferência, deslocamento, de pessoas, objetos, ideias, concreta e metaforicamente). Entretanto, à diferença do que ocorre no português, ou no francês, cujos termos “tradução” e “*traduction*” derivam do verbo latino “*traducere*” e adquirem um sentido mais específico, “*translatio*”, na língua inglesa, evoluiu para “*translation*” designando o ato de traduzir. Somente nesta língua, portanto, “a polissemia do termo permite integrar a operação tradutória dentro de um campo mais amplo de transformações.” (BERMAN, 1988:32).

Assim, e mesmo que não fosse esta a intenção explícita de Morris, a expressão “*sympathetic translation*” descortina, em se falando das sagas islandesas, um projeto de *translação* em que se integram, num único e harmônico gesto, tradução e edição. Um projeto que não visa à mera apropriação complacente de algo exótico ou anódino, e sim à transformação de uma sociedade, à qual devolve algo de sua própria memória linguística, literária, cultural e artística. Um projeto em que tradução e edição cumprem um mesmo propósito de desassossegar o leitor – no contato com o estrangeiro, mas também no contato com sua própria tradição esquecida, ignorada, relegada à estrangeiridade.

Tradutor, Morris torna as sagas legíveis para o leitor inglês, mas suscita sua estranheza pela recriação que faz dos usos da língua. “Escriba”, trata de recriar letras e formas para a legibilidade contemporânea, mas quebra igualmente as expectativas ao oferecer um objeto-livro que se aparta dos padrões vigentes.

Se a tradução das sagas questiona a hipócrita assimilação do Outro pela sociedade imperial, os manuscritos, por sua vez, denunciam o alheamento que rege os meios contemporâneos de produção. Ao optar pela feitura manual do livro, Morris se opõe à reprodutibilidade mecânica realizada em condições alienantes. Devolve ao objeto livro “sua existência única” (BENJAMIN, 1994:167), seu caráter de obra concebida

¹⁹ Os manuscritos, com que Morris costumava presentear seus amigos, circulavam necessariamente num círculo restrito. Alguns exemplares, contudo – *A Book of Verse* ou a saga *The Dwellers at Eyr*, entre outros –, puderam ser admirados pelo grande público na Exposição Arts & Crafts de 1888.

com arte, e refuta o livro-objeto concebido por interesses predominantemente comerciais. Ao escolher e recriar, amparado na tradição, os modelos adequados à legibilidade contemporânea, refuta, além disso, os arremedos produzidos pelo modismo da época. Denuncia assim a imitação enquanto apropriação cega, e demonstra que a tradição, se é algo sedimentado, nunca será algo estático.

A tradição se torna, aqui, agente de transgressão. Podia soar violenta, por exemplo, ou no mínimo incômoda, a tradução literal das *kennings* islandesas. As *kennings*, no entanto, remetiam a uma tradicional figura de linguagem da literatura inglesa antiga, e através delas podia o leitor se reapropriar de sua própria história literária. Da mesma forma, a reprodução manual dos textos significava, em plena explosão do capitalismo industrial, reapropriar-se dos meios de produção do livro e impunha, acessoriamente, a reflexão e reavaliação dos papéis, convencionalmente distintos, de autor, editor e leitor. Num sistema em que se tinham tornado invisíveis os anônimos atores da produção livreira; em que o autor era pago por sua obra e não tinha nenhuma participação na forma como ela viria a público; em que o leitor pagava por um produto-livro que parecia brotar num passe de máquina – os manuscritos feitos com arte davam um novo sentido ao objeto-livro, à sua feitura, à obra em si, e ao próprio ato de ler. Enquanto evocavam artes, técnicas e valores esquecidos, denunciavam com todas as letras a alienação da sociedade contemporânea em relação ao seu trabalho e aos produtos que consumia.

Ao realizar em *sympathetic translation* esses dois ofícios de mediação, Morris afirmava assim tradução e edição como instâncias de transgressão, como gestos que não são, nunca, política ou culturalmente neutros.

Homem de seu tempo e autor prestigiado, não deixava de se curvar às regras, de marketing inclusive, que pautavam o mercado editorial. Tanto assim, por exemplo, que as sagas que traduziu com Magnússon seriam publicadas numa *library*²⁰, e que *The Earthly*

²⁰ Data desta época a criação e multiplicação de coleções, ou *Libraries*, projetos editoriais motivados por uma estratégia de marketing. Voltadas para um tema ou gênero específico, muitas eram compostas por obras traduzidas, como a “Collection of German Authors”, lançada por Tauchnitz em 1862, a “Popular French Novels” e a “Russian Novels” concebidas por Henry Vizetelly nos anos 1880, ou a “International Library” criada por William Heinemann em 1890.

Paradise (1868-70), sua obra de mais prestígio, que firmou sua fama como poeta, seria lançada em quatro volumes, em mais uma tática corriqueira entre os editores de então para fidelizar sua clientela (e todas as suas obras ou traduções publicadas posteriormente trariam a menção “do autor de *The Earthly Paradise*”).

Nunca deixou, entretanto, de se interessar pelo aspecto gráfico das obras, ou mesmo pelas técnicas de impressão – com que teve a oportunidade de se familiarizar em 1885, quando foi editor do jornal *Commonweal* da Socialist League. Também nunca deixou, como autor, de atentar para a produção de seus livros. Nos anos 1880, chegou a participar ativamente do design e produção de três deles, publicados pela Chiswick Press. Mas, já desde 1858, quando se desolara com o tipo em que foi impresso seu *The Defence of Guenevere*, era esse um eterno motivo de frustração. Do *Earthly Paradise* cogitou com Edward Burne-Jones, na década de 1860, uma edição em que a tipografia se harmonizasse com ilustrações xilográficas. Mas o projeto nunca se concretizou por não encontrarem, entre as editoras, um tipo que julgassem adequado para acompanhar as xilogravuras.²¹ Sabia Morris que não poderia obter, no atual cenário editorial, um livro que correspondesse à sua imagem de livro ideal, e ao seu próprio estilo. A menos que pudesse assumir o controle de sua produção.

As artes da caligrafia e da iluminura deram-lhe provisoriamente a oportunidade de imprimir sua marca em seus escritos, desde a concepção até sua forma concreta. Permitiram-lhe definir, além disso, por experimentação e ensaio, os princípios que regeriam mais tarde o trabalho da Kelmscott Press.

2.3.2 A Kelmscott Press

O impulso decisivo para a criação de sua própria editora se deu em 1888 quando, por ocasião da primeira Exposição do Arts & Crafts que se realizava então em Londres, ouviu, fascinado, uma palestra sobre a composição do livro proferida pelo conceituado tipógrafo e clicheterista Emery Walker (1851-1933). Pouco depois, pedia a Walker que o ajudasse a desenhar um caractere tipográfico. Começava ali a aventura da Kelmscott Press, cujo primeiro título seria lançado em 1891.

²¹ Além da edição de Ellis & White, uma seleção de poemas de *Earthly Paradise* comporia um dos manuscritos iluminados de Morris e, em 1896-7, a obra sairia pela Kelmscott Press.

“A arte é a expressão do prazer do homem em seu trabalho”, afirmava Morris em seu prefácio ao *The Nature of Gothic* de Ruskin, associando arte e trabalho num século que viu surgir a “arte pela arte”.²² Pela cooperação harmoniosa de um pequeno grupo de indivíduos vinculados ao fruto do seu trabalho, a Kelmscott Press manifestava sua recusa em separar arte ou artesanato da vida cotidiana.²³

Com isso, além de refutar o caráter ético e esteticamente imoral do livro vitoriano, denunciado por muitos de seus contemporâneos, pretendia Morris inspirar reais mudanças individuais e sociais:

Se me perguntassem qual é a produção artística mais importante e a coisa a ser mais almejada, eu responderia: uma Bela Casa; e se me perguntassem qual a segunda produção mais importante e a segunda coisa a ser mais almejada, responderia: um Belo Livro. Usufruir de boas casas e bons livros com autoestima e razoável conforto parece-me ser o prazeroso objetivo pelo qual toda sociedade humana deveria agora lutar. (C5:258)

²²Embora a ideia em si remonte a Aristóteles, a expressão “arte pela arte”, cunhada por Benjamin Constant em 1804, firmou-se de fato na história da arte durante o Romantismo.

²³ Além de Emery Walker, profundo conhecedor de técnicas e materiais, inestimável conselheiro e colaborador sem o qual ela decerto não teria existido, contava a Kelmscott Press com cerca de quinze profissionais altamente qualificados (e muito bem remunerados, cf. PETERSON 1991:112), como o gravador de tipos Edward Prince ou o mestre xilogravador W. H. Hooper. Contava igualmente com a assídua colaboração de pessoas próximas a Morris. Entre eles, Frederick Startridge Ellis, livreiro e pequeno editor que desde 1864 publicava os livros de Morris e que, aposentado por motivos de saúde, colaborou a partir de 1885 na edição de texto de vários livros da Kelmscott. Também colaborou em algumas edições Henry Halliday Sparling – marido de May, a filha de Morris, e secretário da Kelmscott Press, cuja história deixaria, inclusive, registrada em seu *The Kelmscott Press and William Morris Master-Craftsman* (1924). As ilustrações ficavam a cargo de Burne-Jones e outros artistas amigos, como Walter Crane, enquanto o próprio Morris se encarregava da concepção gráfica de cada livro publicado, em cada um de seus elementos.

2.3.2.1 *As escolhas do editor*

O que diferencia o artista do técnico não é a técnica, é a finalidade. Tanto o artista como o engenheiro fazem escolhas, mas escolhem de modo diferente. (FRANCASTEL, 2008:267)

Ao pesquisar os materiais e técnicas que mais se adequavam à produção de “bons livros” capazes de tocar a sensibilidade de seus leitores, voltou-se para o modelo dos impressores venezianos do século XV. E isso porque, naqueles primórdios da imprensa, a feitura do livro envolvia habilidades ainda inseridas numa cultura de práticas artesanais. Habilidades que, realizadas em *sympathetic translation*, produziam uma “harmoniosa obra de arte” ancorada na tradição. Os caracteres, por exemplo, perpetuavam a letra dos escribas nos manuscritos e se apresentavam, no traço, às imagens xilográficas impressas junto com o texto. A tipografia, diz Bringhurst,

é um ofício antigo e uma velha profissão [...] É também uma espécie de custódia. O léxico e as letras do alfabeto de um povo – cromossomos e genes da cultura letrada – ficam sob os cuidados do tipógrafo. Preservar o sistema significa estar aberto às surpresas e às dádivas do futuro, mas também significa manter o futuro em contato com o passado. (BRINGHURST, 2005:213-4)

Exatamente este era o propósito de Morris: atualizar no presente as melhores realizações do passado, buscar na tradição os materiais e técnicas mais adequados para produzir belos livros no presente.

Comecei a imprimir livros com a esperança de produzir alguns com clara pretensão à beleza, e que fossem, ao mesmo tempo, fáceis de ler,

afirmava, em *Nota de William Morris sobre seus objetivos ao fundar a Kelmscott Press* (C4:254).

Figura 45



Eu tinha então de considerar sobretudo os seguintes elementos: o papel, a forma do tipo, o espaço relativo entre letras, palavras e linhas; e, finalmente, a posição da matéria impressa na página.

Se cada uma das escolhas que fez para a Kelmscott Press se inspirava no modelo dos primeiros impressores humanistas, cada uma delas também se revelou pioneira, e transformadora, na cultura editorial de seu tempo. Algumas foram logo copiadas, imitadas; outras tiveram, no mínimo, o mérito de reavivar as reflexões em torno da estética do livro.

Para o papel, que devia necessariamente ser artesanal e livre de alvejantes químicos, obtive da empresa Little Chart, após muitas experimentações, uma autêntica recriação dos melhores já utilizados em livros, com textura e durabilidade igual ao do modelo bolonhês de cerca de 1473. Este papel, registrado sob a marca “Kelmscott Handmade” quando começou a ser imitado por outros editores, foi posteriormente usado por diversas *private presses* (PETERSON, 1991:98). A tinta, além de não poder conter produtos químicos, obrigava as empresas fornecedoras a ajustarem suas fórmulas para assemelhá-la à dos primeiros impressores – inovação aparentemente vantajosa, já que a Shackell, Edwards & Co., que forneceu tinta a Morris até 1895, passaria a anunciar um de seus produtos como sendo a “Morris Black Ink”. (PETERSON, 1991:115)

Para a impressão de seus livros Morris optou por uma prensa manual, uma Albion de metal (e não de madeira como a dos primeiros impressores) que ainda era comumente usada até meados do século XIX. A escolha foi motivada por razões de ordem técnica, já que o papel artesanal utilizado não se adequava às prensas mecânicas. Por ser mais lenta, a prensa manual permitia, além disso, maior controle da quantidade de tinta, garantindo assim melhor qualidade de impressão. E apresentava uma vantagem econômica: permitia pequenas tiragens.

Pensando nos caracteres a usar na Kelmescott Press, Morris encontrou um modelo ideal naqueles criados por Nicholas Jenson entre 1470 e 1476 (que também haviam inspirado Francesco Griffo). Para produzir seus próprios tipos, lançou mão do moderno recurso da fotografia: num primeiro momento, estudava seu modelo graças a amostras ampliadas; em seguida, depois de desenhar suas próprias letras nessa mesma escala, fotos em tamanho reduzido permitiam conferir e ajustar seu trabalho. Foi pioneiro em trabalhar com esse sistema, que mais tarde seria comumente empregado em diferentes áreas do design (PETERSON, 1991:87). Nascia assim o *Golden type*, um caractere romano com a densidade do negrito, e de bom tamanho (“English”, ou seja, 14 pontos) – tanto em reação aos tipos miúdos e “anêmicos” da época, como para adequá-lo às linhas fortes das xilogravuras com que tencionava ilustrar os livros. Posteriormente, sentiu a necessidade de ter igualmente um tipo gótico, e assumiu a tarefa de “redimi-lo da ilegibilidade de que é comumente acusado” (C4:255). Seguindo, desta feita, o modelo dos proto-impressores alemães, concebeu o *Troy type*, um tipo semigótico (“Great Primer”, ou 18 pontos). Deste mesmo tipo, mandou posteriormente produzir uma versão menor (“Pica”, ou 12 pontos), o *Chaucer type*, assim chamado por ter sido criado para o imenso volume das *Obras de Chaucer*.

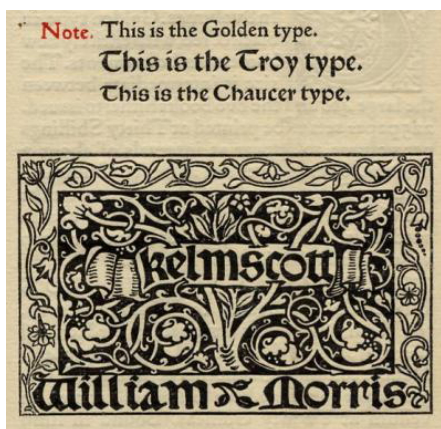


Figura 46 – Detalhe de anúncio publicado em julho de 1894, que listava os 27 livros disponíveis no catálogo da editora e os quatro que se encontravam então no prelo.

A imagem mostra os três tipos desenhados por Morris utilizados na Kelmescott Press. Embaixo, uma das três “marcas de editor” desenhadas por ele e que aparecem no colofão dos livros.

Numa época em que os tipos góticos, salvo na Alemanha, eram tidos como ultrapassados, Morris julgava sua própria recriação “tão legível quanto um romano e, para ser sincero, prefiro-o ao romano.” (C4:255) Os tipos góticos representavam, a seu ver, o período anterior à racionalidade e à ordem impostas pelo Neoclassicismo. Este seu

aparente retrocesso deve ser compreendido como um repúdio aos “*modern style types*” produzidos por Bodoni, Didot ou John Baskerville no século anterior, em cujas linhas retas ele via a regularidade da máquina e a origem do excessivo estreitamento de seus derivados contemporâneos. Deve ser compreendido, além disso, como uma resposta às vulgares imitações de tipos góticos para fins decorativos que se multiplicavam na esteira do *gothic revival*.

Julgados ilegíveis, ou inviáveis para a produção comercial, os tipos desenhados por Morris não se perpetuaram, não tiveram seguidores. Embora, na opinião de Philip Meggs, historiador do design gráfico, e do designer Alston Purvis,

o reexame que Morris realizou nos estilos de tipos anteriores e da história gráfica desencadeou um processo dinâmico de reforma do design que resultou numa melhoria importante na qualidade e variedade de fontes disponíveis para a composição e a impressão. (MEGGS; PURVIS, 2009:226)

Para além dos caracteres em si, a preocupação central de Morris era a sua disposição na página. De modo que, sempre pela observação dos antigos manuscritos e dos primeiros incunábulos, depreendeu algumas regras básicas de composição do livro que deixou registradas em seus ensaios. Constatava ele que

um livro, seja impresso ou manuscrito, tende a ser um belo objeto, e desconfio que o fato de nossa época produzir livros generalizadamente feios revele uma maldosa intenção – uma determinação de fazer vista grossa sempre que possível. (C3:247).

Da tradição, que novamente aqui assumia ares de transgressão, resgatou práticas que, elaboradas ao longo de mais de um milênio e estabelecidas desde quatro séculos, eram totalmente negligenciadas pelo design editorial da época. Nos manuscritos medievais redescobriu, por exemplo, a regra de proporção das margens (C3:251). Com isso, numa de suas mais importantes contribuições, recuperava a página dupla como a “unidade do livro”, ao invés da simples página – o que, por sua vez alterava radicalmente sua composição (C2:245).

Um aspecto controvertido da tipografia morrisiana, inspirado nos antigos manuscritos, é o pouco espaço branco deixado entre letras e

palavras (espacejamento) e entre linhas (entrelinhamento). A insistência, ou mesmo rigidez, de Morris nesse aspecto resulta de uma natural reação ao excessivo espacejamento praticado na época, o que, somado à forma estreita dos caracteres e à má qualidade da tinta, compunha uma mancha textual pálida, inconsistente, desagradável para a leitura e para o prazer estético. Neste sentido, o exemplo da Kelmscott Press não deixou de sensibilizar as gerações seguintes para a textura da mancha tipográfica. Mas o mínimo espaço branco, que entre os escribas medievais se impunha pela economia de espaço e pergaminho, resulta num texto denso que contraria os modernos critérios de legibilidade. E é esta, inevitavelmente, uma das maiores críticas à obra editorial de Morris, que peca, na opinião de muitos, por certa fixação em modelos do passado.

Assim por exemplo, o designer gráfico britânico Ashley Havinden lamenta que Morris, em sua reação ao baixíssimo padrão de qualidade do livro industrial oitocentista, tenha travado uma “luta inglória” por não levar em conta as novas exigências que se impunham à sua impressão. Lamenta, sobretudo, sua postura de meramente tentar frear uma tendência, ao invés de propor novas soluções – postura que, por ter sido ele “pessoa de grande influência”, teria impedido o surgimento de uma autêntica estética adequada à nova realidade (HAVINDEN, 1999:70).

Já o editor e designer Herbert Spencer, também britânico, observa que enquanto a indústria da impressão, “esteticamente falida e confusa”, perdera de vista sua verdadeira função “pelo uso leviano e irresponsável” das inovações técnicas, a palavra só foi resgatada graças a “amadores como William Morris e seus seguidores” – pintores, escritores, arquitetos que “devolveram a lógica e a disciplina à impressão.” (SPENCER, 1999:167-8).

Outro aspecto que suscita reticências é o que alguns críticos consideram a excessiva ornamentação dos livros da Kelmscott. E é certo que o artista William Morris não era, fundamentalmente, um tipógrafo. Embora refira constantemente sua preocupação com a legibilidade, sua inclinação maior era no sentido da estética – do mesmo modo como, ao traduzir, o poeta que era privilegiava a sonoridade da frase em detrimento da correta ordem sintática.²⁴

²⁴ Morris concebeu 384 letras capitulares de diferentes tamanhos, e 644 elementos tipográficos diversos como molduras, filetes, bordas, vinhetas, frontispícios, marcas de editor e palavras iniciais decoradas. Sem contar as três

Esta crítica, contudo, pode em parte ser matizada pelo contexto da época, quando se esperava que um livro artístico fosse de grande formato, ricamente ornamentado e ilustrado. Alguns volumes mais elaborados da Kelmscott Press podem ser vistos, neste sentido, como paradigmas da arte decorativa vitoriana – como bem prova seu imediato sucesso de crítica e venda. Mas também se colocam, paradoxalmente, em franca oposição com tudo que o mercado editorial tinha então para oferecer.

Figura 47

Embora, como bom vitoriano, Morris apreciasse a ilustração e ornamentação, sua obra se destaca por uma sobriedade que, nos livros “artísticos” de então, primava pela ausência. Basta comparar seus volumes impressos num só caractere, e com parcimonioso uso da cor, a esta página (fig. 47) de *Sentiments and Similes of William Shakespeare*, editado e ilustrado por Henry Humphreys (Brown, Green & Longmans, 1851).



É significativo, a este propósito, que nenhuma de suas obras fosse ilustrada antes do advento da Kelmscott Press. Reconhecia ser “apenas natural que, decorador por profissão” procurasse “ornamentar adequadamente” seus livros. (C4:255). Mas enfatizava: “Sempre procurei fazer com que minha decoração fosse parte integrante da página tipográfica”.

Toda a sua iniciativa, na verdade, visava demonstrar que um livro, mesmo não ornamentado, pode ser “positivamente belo, e não apenas não-feio”, desde que adequadamente composto (C3:247). E se as páginas ilustradas de suas edições, incansavelmente reproduzidas em livros e sites de design editorial, contribuem para generalizar a ideia de luxuosos volumes complexamente decorados, os livros da Kelmscott são, em sua maioria, de médio ou pequeno formato e frugalmente ilustrados. Alguns são até sóbrios e despojados, como este do seu ensaio

diferentes marcas d’água para os papéis que utilizava, e o design das encadernações produzidas por T. J. Cobden Sanderson.

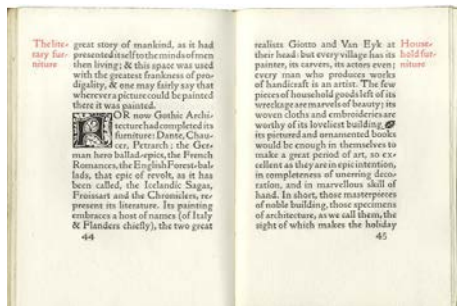


Figura 48

*Gothic Architecture**, que pa-
 rece demonstrar sua convic-
 ção de que a beleza de um
 livro reside sobretudo na boa
 tipografia. Convicção que não
 o impedia, porém, de acre-
 ditar que

Um belo monumento ou uma bela obra literária
 são, de fato, a única dádiva que podemos esperar
 da arte, por serem absolutamente necessários. O
 livro ilustrado talvez não seja absolutamente
 necessário na vida de uma pessoa, mas nos traz tal
 infundável prazer, e é tão intimamente relacionado
 a esta outra arte absolutamente necessária da
 literatura de imaginação, que deveria continuar
 sendo uma das mais valiosas produções em que
 homens sensatos deveriam se empenhar. (C3:253,
 grifo meu.)

Sua intenção inicial era produzir, pela Kelmscott, tiragens de
 pouquíssimos exemplares a serem distribuídos entre os amigos. O
 primeiro título ainda se encontrava no prelo, no entanto, quando notas
 elogiosas na imprensa despertaram um interesse tal que as tiragens
 afinal chegaram a alcançar uma média de 300 exemplares (200 para *The
 Life and Death of Jason* e 1.500 para *Gothic Architecture*, ambos do
 próprio Morris), rapidamente esgotados. Assim é que a Kelmscott Press,
 nascida como espaço de experimentação dos princípios que definem um
 belo livro, tornava-se, à sua revelia, uma editora de vulto, envolvida em
 práticas comerciais que incluíam um sistema de distribuição e venda por
 subscrição.

Com a morte de Morris, em 3 de outubro de 1896, encerravam-se
 as atividades da editora. Os livros já em fase produção foram levados a
 termo por seus colaboradores e, com a edição póstuma de *A Note by
 William Morris on his aims in founding the Kelmscott Press*, em 1898,
 completava-se seu catálogo de 51 títulos, alguns em mais de um volume,
 distribuídos em mais de 18 mil exemplares (ver, no Apêndice B, lista
 detalhada das publicações).

2.3.2.2 O catálogo

Com a Kelmscott Press, Morris finalmente assumia o total controle de suas próprias obras, desde a escrita até a forma como eram levadas ao leitor. Dos 51 títulos do catálogo, 22 trazem seu nome, sendo seis volumes de poesia, oito romances, três ensaios, e cinco traduções. Alguns eram reimpressões de obras já publicadas comercialmente, como *The Defence of Guenevere* ou *News from Nowhere*, ao passo que outros, como *Beowulf*, foram primeiro lançados pela Kelmscott e depois retomados por editoras convencionais. Mas não só as obras de Morris ocupavam o prelo da Kelmscott Press.

O catálogo reflete, como não poderia deixar de ser, seu gosto pessoal (e o gosto da época) pelo Medieval, que é representado por dezoito títulos, sem contar as obras contemporâneas de tema medieval – como *Child Christopher*, romance de Morris inspirado em *Lay of Havelock the Dane*, uma história anglo-saxônica do século XIII, e muitas vezes erroneamente citado como tradução.

Lembra Peterson (1991:203), porém, que as publicações da Kelmscott Press cobrem mais de mil anos de cultura escrita. Compreendem grandes clássicos da literatura inglesa, como *The Poems* de Shakespeare ou a *Utopia* de More, e não deixam de dar voz a poetas românticos (doze títulos) como Shelley e Coleridge, ou contemporâneos, como Swinburne e Tennyson.

Figura 49



As obras traduzidas representam cerca de 25% do catálogo, com catorze títulos que incluem, por exemplo, além de cinco traduções do próprio Morris, *The Book of Wisdom and Lies*, do autor georgiano Sulxhan-Saba Orbeliani, traduzido por Oliver Wardrop. Saíram igualmente pela Kelmscott dois livros em língua estrangeira: em latim, *Laudes Beatae Mariae Virginis*, tirado de um saltério (c.1220) da biblioteca de Morris; e *Epistola de contemptu mundi*, de Girolamo Savonarola, editado em italiano por Charles Fairfax Murray a partir de um manuscrito autógrafo. Já *Psalmi Penitentiales* (fig. 48), tradução anônima editada por F. S. Ellis a partir de um manuscrito do século XIII, traz em latim, além do título, e precedendo o texto em inglês, os primeiros versos de cada estrofe dos salmos impressos em vermelho. Mas a única edição efetivamente bilíngue da editora apresenta um texto anônimo em francês antigo, *L'Ordene de*

chevalerie, seguido pela tradução de Morris. O volume inclui, além disso, *The Order of Chivalry*, tradução de um texto de Ramon Llull realizada e impressa por Caxton em 1474, a partir da versão francesa do original catalão.

A Kelmescott Press publicou, ao todo, cinco traduções de Caxton, na língua em que tinham sido impressas, um *Middle English* ainda razoavelmente compreensível para o leitor vitoriano. Se Morris nutria especial interesse pelas publicações de Caxton, é porque eram representativas das obras de história, religião ou literatura mais populares do período medieval, introduzidas graças a ele no universo literário inglês.

Figura 50



The Golden Legend, (*Legenda aurea*, c.1260), do italiano Jacobus de Voragine, uma coletânea de biografias lendárias dos grandes santos da Igreja, foi um autêntico *best-seller* da alta Idade Média, logo traduzido em vários países. Na Inglaterra, foi “*translated and enlarged by William Caxton*”, publicado por ele em 1483 e, várias vezes reimpresso, alcançava em 1527 sua nona edição. “Dos livros

que ilustram a vida religiosa e o pensamento dominante na Idade Média, nenhum ocupa lugar de maior destaque”, explica F. S. Ellis, no “*Memoranda, Bibliographical & Explanatory*” deste que seria o maior volume da Kelmescott, com 1.300 páginas. Pensado para ser o primeiro livro da editora (só não o foi por um problema no fornecimento do papel), deu nome ao primeiro tipo desenhado por Morris, o Golden. Acima (fig. 50), página da primeira edição do *Golden Legend* de Caxton, com ilustrações e capitulares coloridas a mão. Ao lado (fig. 51), página de abertura da edição da Kelmescott Press, de 1892.



Figura 51

O título, “*The Golden Legend of master William Caxton done anew*” (grifos meus), é ilustrativo da postura de Morris que via a si mesmo, e às próprias “histórias”, como “um elo na grande corrente da evolução social.” (MORRIS, 1888). Ao resgatar as publicações de Caxton, também expressava seu reconhecimento pelo tradutor e impressor que cumprira um papel essencial na história cultural inglesa.

Figura 52



Não faltam, aliás, no catálogo da Kelmscott Press, homenagens àqueles que ele tinha como seus mestres. A começar por John Ruskin: *The Nature of Gothic* (fig. 52) foi um dos primeiros textos publicados pela Kelmscott (1892), precedido de

um prefácio seu. E no ano seguinte, como em diálogo com o mestre, sairia seu próprio ensaio intitulado *Gothic Architecture*. De John Keats, cuja profunda influência reconhecia em sua própria escrita poética, publicaria *The Poems*, em 1894. Seu mestre mais antigo, porém, era Geoffrey Chaucer, referido no “*Envoi*” de *Earthly Paradise* como “*My Master, GEOFFREY CHAUCER*”.²⁵ Em sua homenagem, compôs aquela que ficaria como a obra maior da Kelmscott Press, *The Works of Geoffrey Chaucer: now newly imprinted**.

2.3.2.3 A obra-prima: os Contos da Cantuária “now newly imprinted”

Sonhado com Burne-Jones desde os tempos de Oxford, e lançado em 26 de junho de 1896, três meses antes da morte de Morris, o *Chaucer* representa sua última grande realização e o coroamento de sua longa busca pelo livro ideal. Reúne a obra completa do poeta medieval num

²⁵ A própria estrutura de *The Earthly Paradise*, que apresenta um grupo de viajantes medievais em busca de uma terra da vida eterna, é bastante similar à dos *Contos da Cantuária*.

volume em formato fólho (425 mm x 292 mm) de 564 páginas, impresso em preto e vermelho com os caracteres Chaucer e Troy e contendo 87 ilustrações desenhadas por Burne-Jones.

A produção foi demoradíssima, o que se deveu em parte à saúde fragilizada de Morris em seus últimos anos de vida, mas, principalmente, ao cuidado exigido, em cada detalhe, por uma obra deste vulto. Entre as tantas decisões exigidas, que incluíram a criação de um novo caractere e a compra de mais uma prensa, a mais complexa envolvia os textos a serem reproduzidos. Escolher entre os inúmeros manuscritos em que se dispersava a obra de Chaucer já fora, como se viu, um problema para seu primeiro impressor. Passados quatro séculos, tornara-se uma tarefa hercúlea, complicada pelas emendas, interpretações, desinformações, etc. acumuladas nas edições anteriores.

Mas o legado de Chaucer começava enfim a ser objeto de estudos sérios e sistemáticos. E preferivelmente a realizar pela Kelmscott um demorado processo de edição de texto já empreendido por diferentes e conceituados pesquisadores, optou-se por reproduzir os textos estabelecidos pelo reverendo Walter William Skeat, julgados os melhores e mais completos entre todos os disponíveis²⁶. Skeat, eminente filólogo e professor da Universidade de Cambridge, lançara em 1894 uma obra completa em seis volumes – completada com um sétimo volume em 1897 – pela Oxford University Press. Ao custo de longuíssimas negociações, Morris obteve afinal junto à editora a autorização de reproduzir os textos – mas os textos apenas. De modo que os *Complete Works of Chaucer* da Kelmscott Press traziam, com pequenas variações, os textos estabelecidos por Skeat, mas destituídos de todas as notas, referências, glossários, introduções, etc. que compunham seu exaustivo aparato crítico. Com isso, acabavam perpetuando alguns equívocos, herdados de edições anteriores, e que na edição de Skeat eram dirimidos, por exemplo, pelo cotejo comentado entre diferentes variantes dos textos. Morris, porém, tinha consciência de que sua edição coexistia, de forma complementar, com outra mais erudita e acurada. É o que fica

²⁶ Embora Morris não se inclinasse pessoalmente à filologia ou à pesquisa acadêmica, podia contar com a erudição de amigos e colaboradores – tal como contara com a de Erik Magnússon no admirável trabalho em torno das sagas islandesas. F. S. Ellis, responsável pela edição do *Chaucer*, e de quem partiu a opção pelos textos de Skeat, já realizara para a Kelmscott criteriosas edições que incluíam estabelecimento de texto e produção de paratextos como glossários, esclarecimentos ao leitor, etc.

claro em sua carta a Phillip Gell, da Oxford University Press, em 9 de agosto de 1894:

Estou para publicar um *Chaucer*, a ser impresso na Kelmscott Press, com gravuras desenhadas por Edward Burne-Jones e ornamentos desenhados por mim. Espero fazer um livro especialmente bonito no que concerne à tipografia e decoração, e desejo, naturalmente, que o texto seja o melhor possível. [...]
Devo acrescentar que é impossível este livro competir com aquele atualmente publicado pela University Press, uma vez que apenas 325 exemplares serão lançados, a um preço elevado (£ 20), e sem notas ou comentários. A intenção é de que seja *essencialmente uma obra de arte*. (apud PETERSON, 1991:238, grifo meu)

Morris expressa aqui a clara consciência de que uma edição nunca é definitiva. Forma finita e imperfeita, pode e deve coexistir com outras, mesmo porque o diálogo estabelecido assim entre elas remete mais seguramente ao texto original.

Mas sua carta parece espelhar, além disso, a radical separação entre arte e ciência que então se consumava nas diferentes esferas da vida social e produtiva e, no âmbito das letras, entre o rigor acadêmico e a liberdade poética. Bem lembra Antoine Berman, referindo-se mais especificamente à tradução, que foi este o século que “viu a filologia, junto com a crítica e o estabelecimento dos textos, assumir o *controle* do acesso aos grandes textos da tradição”. Ora, para além de fixar e estabelecer os textos, a filologia oferecia traduções (mesmo intralinguais, de textos antigos) que, acompanhadas de aparato crítico, eram destituídas de “qualquer ambição literária”. Outorgando-se o prestígio da cientificidade, não aspirava a ser “elegante ou poética”, e ao mesmo tempo em que, pela primeira vez, tornava acessível uma versão confiável das obras em sua integralidade, tornava-as também “ilégíveis, tediosas e estranheiras à sensibilidade”. Ao “embalsamar” assim os textos, a filologia contribuía para essa “ruptura com a tradição” que se consumava então, “literária e culturalmente”. (BERMAN, 1999:118-20).

Neste contexto, artista e poeta tomavam então para si o papel de manter vivos os textos “embalsamados”, de preservar a tradição em seu

vínculo com a sensibilidade, investindo-se, e sendo investidos, de toda autoridade e liberdade criativa.

Essa dicotomia, que já transparecia na “divisão do trabalho” entre Magnússon e Morris na tradução das sagas, parece também ser encenada, na publicação da obra de Chaucer, pelas duas edições paralelas da Kelmscott e da Oxford University Press. Ambas se realizam em torno de um mesmo texto, mas enquanto uma representa a objetividade e o rigor científico na recuperação e fixação de uma obra icônica do passado literário, a outra encarna a sensibilidade poética no resgate de seus valores estéticos e imaginativos. Escrevia Burne-Jones a sua filha, acerca da edição da Kelmscott:

Quero chamar sua atenção para o fato de não haver no *Chaucer* nenhum prefácio, nenhuma introdução, nenhum ensaio sobre o poeta, nem notas, nem glossário; tudo foi pensado para que você pudesse desfrutá-lo plenamente. (*apud* LAPORTE, 2007:209)

Neste sentido é que, contrariando tanto o sistema de Skeat quanto a prática hoje vigente na edição de obras completas, mas se alinhando com o gosto vitoriano pelas narrativas, Morris opta por não apresentar os textos em sua ordem cronológica. E abre o volume com a obra-prima que consagrara Chaucer como mestre contador de histórias: as *Canterbury Tales*, que na edição de Skeat só aparecem no quarto volume, são aqui introduzidas sem delongas, na mesma página dupla do frontispício, tendo por único paratexto a fórmula consagrada: *Here beginneth the tales of Canterbury and first the prologue thereof*.

Figura 53



Este compromisso com a sensibilidade e liberdade imaginativa, que resulta na pouca preocupação com a precisão histórica encontrada em muitos artistas e escritores de então, pode ser visto, por outro lado, como reação a um certo racionalismo sentencioso (aliás mesclado de fantasia e falsas crenças) que caracterizara o século anterior – e é percebido, por exemplo, na solene rigidez com que Chaucer era representado em edições “eruditas”:



Figura 54 – Chaucer retratado na edição de John Bell (1782). Abaixo, a imagem que acompanha sua biografia na edição de John Urry (1721), e o retrato do próprio Urry que ocupa o frontispício do volume, num gesto hierárquico que lembra a postura apropriadora típica dos neoclássicos: o mestre contador que encantara várias gerações de leitores se torna aqui, visualmente, um “objeto de estudo”.



Figura 55a Figura 55b

Já a edição da Kelmscott Press dá toda ênfase à figura do poeta, que nela ocupa um lugar de destaque.

Observando mais especificamente os *Contos da Cantuária*, percebe-se de chofre que, rompendo com o secular padrão ilustrativo instaurado com o Manuscrito de Ellesmere, as gravuras de Burne-Jones, centradas nas histórias, não retratam, a pé ou a cavalo, nenhuma das personagens peregrinas. Com exceção do próprio Chaucer, três vezes representado.

Figura 56



Na primeira imagem, que integra a página de abertura dos *Contos* junto ao frontispício (fig. 56), vê-se o jovem Chaucer trazendo nas mãos um pequeno caderno e uma pena. A segunda (fig. 57), na página 222 do livro, encerrando os *Contos*, e a terceira (fig. 58), no final da obra, página 553, o mostram cada vez mais maduro, enquanto o livro em suas mãos se faz cada vez mais volumoso. Repare-se que, contrariando a antiga e convencional representação do livro enquanto símbolo do conhecimento, Chaucer não está lendo. O volume que carrega parece antes representar, aqui, a paulatina construção de sua obra.

Figura 57



Se o ar pensativo que lhe confere Burne-Jones evoca a melancolia reflexiva do poeta romântico, devaneio e introspecção dão igualmente o tom a todas as demais ilustrações – um tom que, se é conforme ao gosto do século, se aparta totalmente do humor e ironia que são a marca do narrador das *Canterbury Tales*. As próprias gravuras que ilustram as histórias, com suas cenas passivas e sua atmosfera atemporal repleta de simbolismos, tão características do

Figura 58



artista pré-raphaelita, acabam por oferecer uma interpretação bastante parcial da obra do poeta.

Embora Burne-Jones e Morris trabalhassem em constante colaboração, os dois amigos divergiam substancialmente em sua visão de Chaucer (PETERSON 1991:252). Morris, que temia a apreciar o rústico vigor

do bardo medieval, acatou, no entanto, a leitura de seu ilustrador, que privilegiava o sofisticado poeta do amor cortês. Num aspecto essencial, no entanto, há consenso entre eles: enquanto as ilustrações mostram um Chaucer cercado por elementos de seu mundo, não mais isolado na página como nas edições anteriores, a composição, que as vincula organicamente ao texto e demais elementos, confirma a imagem de um poeta claramente inserido no “sistema” da obra.

Em todo o volume, a integração entre texto e imagens reproduz, além disso, a mesma integração entre contador, ouvintes e história narrada que Morris enxergava nas narrativas do medievo e tanto o encantava.

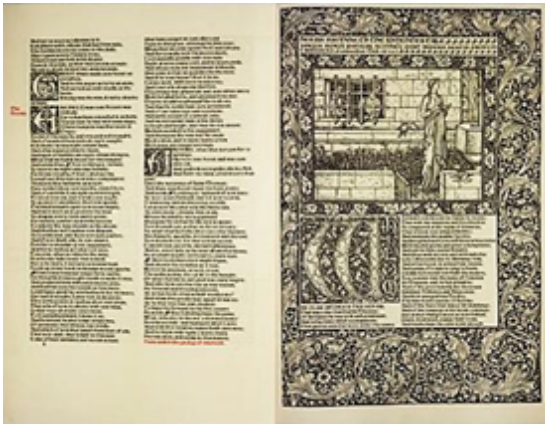


Figura 59

Nas páginas 8-9, o final do Prólogo de Chaucer e o início do “Conto do Cavaleiro”.

Por outro lado, ao renovar a cada página a relação entre seus vários elementos, a composição do livro logra realizar visualmente

aquilo que Chaucer, com celebrada maestria, realizara em versos e prosa: recriar estilisticamente a pluralidade das vozes narrativas das diversas personagens.

Figura 60



Um rápido exemplo se encontra nessas imagens que mostram, respectivamente, páginas de *The Millers' Tale*, *The Summoner's Tale*, e *The Tale of the Clerk*. As duas primeiras, não ilustradas, mostram a abertura da narrativa do Moleiro, p. 31 (fig. 60), e do Oficial de justiça, p. 121 (fig. 61), distintas entre si, e distintas da abertura do Conto do Cavaleiro (fig. 59). A terceira (fig. 62) reproduz, ilustrado, um trecho do Conto do Estudante (p. 134).

Figura 61



Figura 62



Assim, enquanto trai, nas ilustrações, o espírito e estilo do poeta medieval, a edição como um todo, na articulação de seus múltiplos elementos, não deixa de lhe ser fiel. E devolve ao poeta-contador um lugar central na sua obra.

“*To me it is the most beautiful of all printed books*”, dizia Yeats, numa declaração que resume os superlativos com que foi saudado o *Chaucer* da Kelmscott desde seu lançamento e pontuam desde então sua fortuna crítica. Curiosa ironia, do próprio fato de ser unanimemente aclamado como uma das obras-primas da história do design gráfico é que decorrem algumas críticas que lhe são feitas. Charles Laporte, por exemplo, com muita procedência, demonstra os vários equívocos e inconsistências que, por ser desprovida de aparato crítico, por não respeitar a ordem cronológica dos textos, a edição morrisiana acaba introduzindo na compreensão da obra de Chaucer como um todo. Observa, entretanto, que essas questões não teriam, afinal, tanta importância,

if Morris and Burne-Jones had not had such an enduring effect on subsequent perceptions of Chaucer and upon our sense of Chaucer's monumental, canonical status. (LAPORTE, 2007:218)

Ocorre que, por sua magnificência visual, pelo marco que representa na longa história editorial chauceriana, a edição da Kelmscott permanece a mais fortemente gravada no imaginário do leitor moderno e terminou por influenciar, em certa medida, as obras completas posteriores (muitas mantêm, por exemplo, a sequência não cronológica dos textos).

Paradoxalmente, esta mesma aparência que maravilha o leitor também desperta sua resistência, conferindo assim ao volume uma aura de ilegitimidade. Embora suas “belas páginas [contenham] uma ordem e nitidez que tornam legíveis e acessíveis as palavras do autor” (MEGGS; PURVIS, 2009:225), é queixa frequente entre os leitores o fato de se deixarem distrair pela riqueza de detalhes visuais.

Assim, o impacto que pode exercer a forma sobre a percepção do conteúdo coloca o *Chaucer* da Kelmscott nesta rara situação de ser, na formulação de Nicolas Barker (2007:5) “*the greatest and most influential book never to have been read*”.

É mesmo inegável que o design rouba a cena do livro, interpõe-se entre o texto e o leitor, incorrendo nesse “efeito perverso” apontado por Genette (2009:360) a propósito do paratexto que vai além de sua função.

Cabe aqui salientar que a proposta da Kelmscott Press, por sua vez, transcendia a função de ampla difusão dos textos que define a proposta editorial (tanto que a maioria dos textos que publicou se encontrava, já na época, disponível ao grande público em edições mais acessíveis). Surgida como espaço experimental de princípios estéticos que pudessem promover uma nova postura diante do livro, era a resposta de um artista à crise gerada pela produção industrial. E, se extrapola eventualmente a função mediadora que rege a ética da edição, talvez não pudesse ser outra a resposta do artista num contexto em que essa mediação se focava exacerbadamente na recepção, e na recepção de massa.

Era o propósito de Morris, com a Kelmscott Press, mostrar que um livro, mesmo fabricado em série, mesmo reproduzido em quantidades de exemplares idênticos, podia ser feito com arte. Com seu *Chaucer*, que celebra a cada página todos os materiais, artes e técnicas envolvidas em sua feitura, e honra em cada ofício envolvido, do poeta ao gravador xilográfico, o texto que veicula, logrou alçar o objeto livro ao nível da obra de arte.

Se, fiel ao seu propósito, não atendeu às exigências imediatas de legibilidade, essa que ele denominava sua “pequena aventura editorial”, pelo impacto que causou, pela influência que exerceu, deixou afinal um inestimável legado às subseqüentes gerações de leitores. Ou, como coloca Jerome McGann:

To anyone who is more interested in the poetical rather than the expository function of texts, [...] and to anyone interested in the history of twentieth-century poetry, Morris's career will be seen for what in fact it was: a profound, a deeply influential, precursive event. (MCGANN, 1993:75)

O *Chaucer*, com sua elaboradíssima composição e extrema riqueza visual, não é representativo dos volumes da Kelmscott que, de modo geral, se mostram mais despojados. Mas cada um deles, pela forma material que confere aos textos, faz com que a leitura se torne, para além de um ato intelectual, uma experiência estética também sensorial. Assim, quando acentua o importante papel de Morris para a história da poesia do século XX, McGann não é uma voz isolada. Damian Rollison, por exemplo, entre os vários estudiosos que se debruçaram sobre este aspecto, demonstra o quanto se revelam, no

volume da Kelmscott, sentidos até então despercebidos da poesia de Shelley (ROLLISON, 2004).

Um livro da Kelmscott Press, porém, fecha com chave de ouro mais um projeto morrisiano de quase vida inteira – o da translação das sagas islandesas – e imprime à sua leitura novos significados.

2.3.3 O poeta-tipógrafo reescreve a história: *Sigurd, o volsungo*

Embora nenhuma das traduções de Morris e Magnússon tenha sido publicada pela Kelmscott Press, as sagas islandesas se fazem presentes no catálogo em diferentes volumes e em diferentes formas de reescrita de Morris. Nele constam, por exemplo, *The Tale of Beowulf, Done Out of the Old English Tongue* (1895), que Morris traduziu em colaboração com A. J. Wyatt, emérito especialista em inglês arcaico da Universidade de Cambridge. Com sua trama situada na Escandinávia, este antigo poema épico anglo-saxão possui, pelas raízes nórdicas comuns, estreitos laços de parentesco com a Saga dos volsungos. Também entre os *Poems by the Way*, de Morris, encontram-se, traduzidos, diversos poemas nórdicos (apêndice A); e em seu *Earthly Paradise*, que traz, recontadas, histórias das antigas mitologias clássica e nórdica, o poema “*The Lovers of Gudrun*” deriva diretamente de um episódio central da *Laxdæla Saga*.

Destaca-se, sobretudo, entre as publicações da Kelmscott Press, *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs*, poema épico de mais de dez mil linhas reescrito por Morris a partir da *Volsunga Saga* e de poemas da Edda Antiga, que reconta a trágica história do herói nórdico Sigmund, seu filho Sigurd e sua esposa Gudrun.

Morris muito hesitou antes de empreender esse projeto, acalentado desde 1869, ano em que, numa carta a Charles Eliot Norton datada de 21 de dezembro, comentava sua ideia de escrever um épico a partir da antiga história, embora reconhecendo que “seria loucura, já que, nenhum verso sendo capaz de traduzir suas melhores partes, não passaria da versão pobre e insípida de algo que já existe.” (KELVIN; MORRIS, 1984:99). Em novembro de 1876, contudo, *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs* era lançado pela Ellis & White e, após ser reeditado em 1877 e 1880, ganharia em 1898 uma edição da Kelmscott.²⁷

²⁷ *Sigurd* foi reeditado em 1887 pela Reeves and Turner e, em 1896, pela Longman. Em 1910, a mesma Longman lançaria uma versão abreviada, organizada por Winifred Turner e Helen Scott, em que alguns trechos eram

Não deixa de ser significativo o fato de ter Susan Bassnett confundido esse poema de Morris com uma tradução. “*In 1876, William Morris published his translation of the Icelandic Volsunga Saga, entitled The Story of Sigurd and the Fall of the Niblungs*”, declara ela num artigo, tecendo a partir daí uma série de críticas deslocadas: a prosa foi traduzida em versos, num texto quatro vezes maior que o original, impregnado de um tom romântico e que “tende à censura” ao omitir vários detalhes violentos da trama, o que “hoje seria considerado risível”. (BASSNETT, 1996:53-66) Tal equívoco, por parte de uma respeitada pesquisadora em estudos da tradução, não faz mais que confirmar o quanto são interligadas, na obra de Morris, a tradução e a escrita criativa. *Sigurd* de fato traz “a aura de uma tradução de um antigo e prestigioso texto”, avaliam Stephen Prickett e Peter France (FRANCE; HAYNES, 2006:114).

Optando por não “competir” com a saga em seus próprios termos, Morris reescreve em versos essa antiga história contida na *Volsunga* que ele, aliás, no prefácio à sua tradução, descrevia como um *unversified poem* (MAGNÚSSON; MORRIS, 1870:xi). Para tanto, recorre a uma métrica de sua criação²⁸ considerada, pelo crítico anônimo da revista nova-iorquina *Literary World* em fevereiro de 1877, “a melhor já empregada em inglês para narrar uma longa história em versos”. Morris confere à sua narrativa um cunho essencialmente novelístico. Mantém-se próximo da saga e dos poemas da Edda Antiga, extraindo inclusive alguns elementos do *Das Nibelungenlied*, mas efetua alterações no sentido de dar mais consistência à caracterização da época e das personagens, e melhor sustentar a dramaticidade. Preocupa-se também em preservar a heroica dignidade das personagens, omitindo ou atenuando cenas passíveis de chocar a moral vitoriana (Gudrun, por exemplo, não mata, como na saga, os filhos que teve com Atli). A linguagem, fiel à história original, faz uso de *kennings* e vocábulos de origem anglo-saxônica, mas também de imagens e formulações que impregnam a narrativa com um claro sabor romântico.

substituídos por um resumo em prosa. Em 1911, May, a filha de Morris, que organizou *The Collected Works of William Morris*, republicava-o no volume 12 com introdução assinada por ela – na falta de uma edição crítica, esta permanece a referência entre os estudiosos. A obra segue reeditada ainda hoje, às vezes em sua versão abreviada.

²⁸ *Sigurd* é escrito em “versos hexamétricos de rimas dísticas, com frequente movimento anapéstico e cesura feminina” (ASHURST, 2007:7-8), a mesma métrica que Morris adotaria, anos depois, em sua tradução da *Odisseia*.

Para decepção de Morris, que o tinha como sua obra-prima (SPARLING, 1924:169), o poema foi mornamente acolhido por um público que o julgava demasiado extenso e com ação demasiado lenta. No entanto, goza até hoje de prestígio entre os estudiosos, depois de ter sido aplaudidíssimo pela crítica da época. Enquanto que para o filólogo E. V. Gordon, entre outros, é “*incomparably the greatest poem – perhaps the only great poem in English which has been inspired by Norse literature*” (GORDON, 1957:lxxvi), Bernard Shaw se referia ao *Sigurd* como a nada menos que “*the greatest epic since Homer*” (SHAW, 1936:48)

Não que esse longo poema narrativo tivesse qualquer intenção de propor um épico nos moldes homéricos, passível de despertar sentimentos nacionalistas reavivando para os leitores ingleses os feitos gloriosos dos antepassados nórdicos. À diferença dos vários poetas de então com suas malsucedidas tentativas de compor um épico nacionalista,²⁹ Morris não pretendia resgatar um gênero tornado inviável na Inglaterra industrial. Mais que uma epopeia grandiosa, relata uma grandiosidade pretérita que se fez história. A narrativa, sustentada em imagens poéticas, privilegia antes a heroica caracterização das personagens e dos valores de um universo mítico do que a intensidade da ação. Há um novo espírito no *Sigurd* de Morris, diz Hugh Walker (1910:493), “já que seu propósito é regenerar a sociedade em que vive”.

Um novo espírito que se nutria e originara, em boa parte, da experiência da tradução: na opinião de Stephen Prickett e Peter France, *Sigurd* é o mais notável exemplo de continuidade entre tradução e reescrita de obras estrangeiras na obra de um escritor do século XIX (FRANCE; HAYNES, 2006:114).

Com sua publicação pela Kelmscott Press cogitada já desde 1892, *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs** foi efetivamente para o prelo em junho de 1896, poucos meses antes da morte de Morris, sendo afinal lançada postumamente em 1898. Em formato 33 cm x 24 cm, foram impressos a duas cores (preto e vermelho), em caracteres Chaucer e Troy (este último para cabeçalhos e títulos correntes dos quatro livros), 160 exemplares sobre papel e seis sobre velino, com ornamentos de William Morris e duas gravuras de Edward Burne-Jones. O projeto inicial previa 26 ilustrações, que não foram completadas após a morte de Morris.

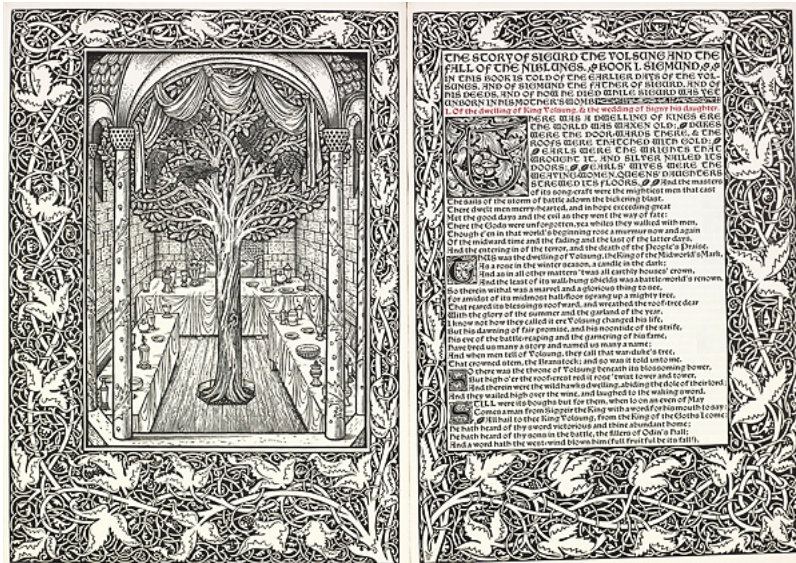
²⁹ Ver, a este respeito, TUCKER, Herbert. “Epic”, in CRONIN, R; Chapman, A.; Harrison, A. *A Companion to Victorian Poetry*. Oxford: Blackwell, 2002, p. 25-41.

Embora nesse, e em outros detalhes talvez, difira daquela que o próprio Morris teria realizado, essa edição póstuma, por ele concebida e levada ao prelo, reflete exemplarmente seu modo de recontar a antiga saga em letras e traços.

Robert Bringhurst, numa feliz expressão que dá título a um de seus livros³⁰, diz da tipografia que ela é a “forma sólida da linguagem”. E se um texto é comumente definido enquanto *construção* de significados, a edição de um livro, que dá uma forma “sólida”, espacial, a esses significados, é frequentemente associada a uma construção arquitetônica – imagem recorrente em Ruskin e que Morris emprega mais de uma vez.³¹

A ideia de construção material de uma história e de seus significados no espaço concreto do livro é evocada já nas páginas de abertura de *Sigurd*, que se afigura como um portal que o leitor é convidado a transpor.

Figura 64



³⁰ *The Solid Form of Language*. Kentville (Canadá): Gaspereau Press, 2004. Foi consultada aqui a edição francesa de 2011 (cf. bibliografia).

³¹ Somente em seu ensaio “O livro ideal”, por exemplo, aparece três vezes o termo “arquitetural”.

Sua composição em estilo *horror vacui*, a moldura xilográfica que envolve todos os elementos num todo, inclusive as duas páginas vistas como uma só, criam a ideia de se estar no limiar de um mundo à parte. A absoluta integração entre texto e imagens prenuncia um mundo uno, completo em si mesmo, ideia reforçada pela outra página dupla ornamentada e ilustrada (p. 208-9, fig. 65) que encerra a narrativa no final do volume: “arquitetonicamente” emoldurada entre dois portais, a história se “constrói” no livro enquanto espaço próprio, alternativo ao real.

Figura 65



Um espaço que causa estranhamento, mas que atrai irresistivelmente – repare-se, aliás, no forte movimento de atração criado pela perspectiva das ilustrações.

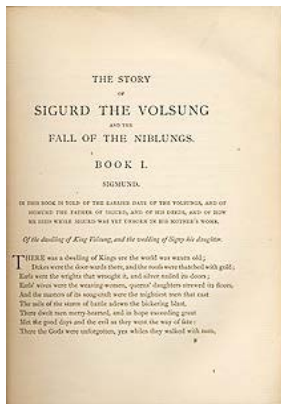


Figura 66 – Se a forma de um texto afeta seu sentido, a história construída por William Morris promete, já de entrada, diferentes significados daqueles sugeridos pela página inicial da 1ª edição de *Sigurd* pela Ellis & White em 1876.

A mesma ideia de completude e inteireza, que confere ao mundo de Sigurd uma dimensão arquetípica, será reafirmada ao longo de todo o livro, reconstruída página por página segundo o mesmo gesto de integração dos diversos elementos gráficos.

Cabe destacar neste sentido, como um importante fator de coerência visual, a igual espessura de traço nos caracteres e ornamentos, que cria ao longo do livro como uma linha de continuidade entre texto e imagens, um fio condutor a sustentar a ordem da narrativa. (Na fig. 67, detalhe da p. 119).

O que nos remete a outra antiga metáfora lembrada por Bringhurst:

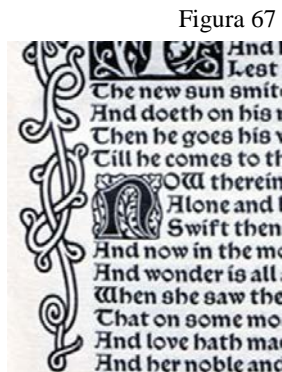
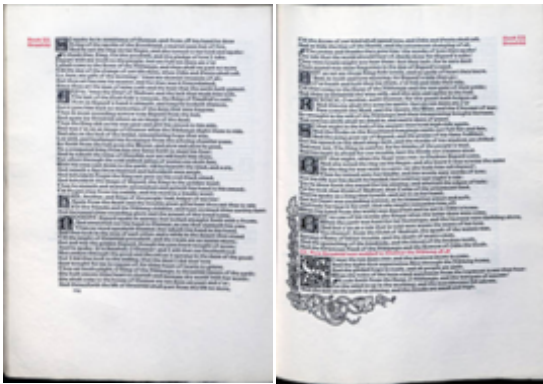


Figura 67

Se o pensamento é um fio de linha, o narrador é um fiandeiro – mas o verdadeiro contador de histórias, o poeta, é um tecelão. Essa velha abstração, própria das narrativas faladas, foi transformada em um fato novo e visível pelos escribas. Após longa prática, seu trabalho ganhou uma textura tão homogênea e flexível que a página escrita passou a ser chamada de *textus* (tecido, em latim). (BRINGHURST, 2005:32)

Palavras isoladas nem sempre são, por si, portadoras de sentido – este só se realiza plenamente nas complexas articulações que se estabelecem entre elas. O poeta-contador tece sua história entrelaçando palavras numa seqüência ordenada de ditos (e não ditos), de pensamentos e imagens que se completam, se repetem segundo um ritmo, adquirem tom e significado, e remetem por sua vez a outras histórias. Se, em linguagem tipográfica, os vários fios de linha são letras, ornamentos ou ilustrações, a história se constrói à medida que eles se unem na página branca. A interação entre eles, ditada pela coerência de interpretação do escriba, é que revela visualmente a ordem interna da história.

Figura 68



Em *Sigurd*, letras capitulares, ornamentos presentes no início de cada livro e capítulo, a cor vermelha que, nas margens, caracteriza o título corrente, constituem, tal como os diferentes tamanhos de caracteres, recursos que organizam a narrativa,

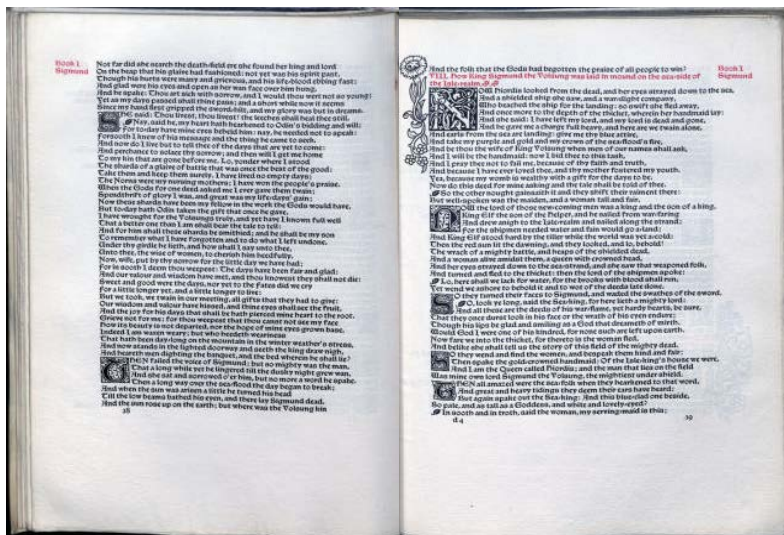
balizando o caminho do leitor. Assim, por exemplo, nas páginas 134-5 (fig. 68), encerra-se, já no final da página ímpar, o capítulo VIII do terceiro livro. A capitular maior, a pequena borda de entrelaços, o título realçado em vermelho, permitem que o leitor identifique a transição para o capítulo seguinte. Os ornamentos exercem aqui, para além de sua função decorativa, um papel de destaque na construção visual da narrativa.

Dizia Morris que toda ornamentação é fútil, decadente, quando não remete a algo além de si mesma, ou a algo de que é apenas o símbolo visível (MORRIS, 1881). Longe de se sobreporem à mancha textual ou competirem com ela, seus ornamentos se tornam elementos legíveis e funcionais. Substituem, inclusive, os espaços brancos. Tidos como essenciais para a organização visual do texto, são os espaços brancos que convencionalmente assinalam num livro, por exemplo, a transição de um para outro capítulo. Na figura 68, seria de se esperar que ficasse em branco o final da página e o novo capítulo se iniciasse na

seguinte. Morris, ao invés, o introduz em sequência, não deixando em branco uma linha sequer. Com isso, e sem espaços vazios para interromper a narrativa, o mundo de *Sigurd* se mantém infraturado, na solidez preservada da página dupla.

Nas páginas 38-9 (fig. 69), essa mesma noção de unidade ininterrompida se preserva com a transgressão de uma regra básica da tipografia: o capítulo VII do livro I termina com uma linha viúva que, no alto da página ímpar, chega a ser integrada pelo ornamento ao capítulo seguinte.

Figura 69



Veem-se nas figuras 68 e 69, como em outras páginas de *Sigurd*, versos mais longos adentrando as margens, como escapando história afóra. Esse desrespeito a uma mais uma norma estabelecida, e à unidade da página buscada pelo próprio Morris, resulta, no entanto, de uma dessas escolhas que a especificidade do texto impõe a toda reescrita. Transgressão maior seria, para ele, reduzir a largura das margens, ou o tamanho do tipo, de modo a acomodar todos os dez mil versos de *Sigurd* na mancha que lhes cabe. Outra solução seria quebrar a linha do verso, o que Morris reusa em fazer para evitar consequentes espaços brancos. Opta aqui, dos mais ou menos, por deixar os versos invadirem a

margem. Cada caso sendo um caso, porém, ele faz a cada vez diferentes opções, mais ou menos bem-sucedidas, como se vê na abertura do livro (fig. 64) ou na página 43 (fig.70).

Figura 70



A paginação de obras em versos, com seus inevitáveis espaços brancos, constituía de fato para Morris um problema jamais resolvido. Suas diferentes tentativas são, mais que nada, uma *visível* demonstração da busca constante de um equilíbrio, por parte do reescritor, entre fidelidade ao texto e seus próprios critérios ao lhe dar uma forma concreta. Algumas de suas soluções para acomodar versos longos podem parecer mais ou menos duvidosas para seus leitores, como pode ser questionada, e é, a rigidez com que ele rechaça o espaço em branco.

Importa perceber, no entanto, que cada uma de suas escolhas visa à unidade da página, e à do livro como um todo: em suas fragilidades e falhas, Morris é coerente com seu propósito primeiro.

Seu *Sigurd* sugere visualmente o mundo uno, íntegro, que ele vislumbrava nas sagas. Mundo íntegro, porém, não por ser livre de contradições e conflitos, mas por *integrar* contradições e conflitos: se as sagas eram para Morris uma “terra prometida”, esta “terra prometida” não incluía a perfeição – que era sinônimo, para ele, de estagnação. Questionava, referindo-se a isso que ele via como uma ambição renascentista: “Uma vez alcançada a perfeição, o que mais você faz? Não pode ir além, só resta ficar parado – algo que você não pode fazer.” (MORRIS, 1880). Uma arte viva, em movimento, sempre explicita, portanto, as tensões e dissensões do artista, suas eventuais transgressões, seus permitidos equívocos.

É essa “dimensão humana, ausente da produção em larga escala”, que a editora Sandrine Pot³² afirma ser vital na feitura de um livro produzido com arte, porque

fala dessa fragilidade, desse despojamento que trazem a consciência de que a obra de arte não surge do nada, mas é fruto do trabalho de uma pessoa, com toda a sua singularidade.

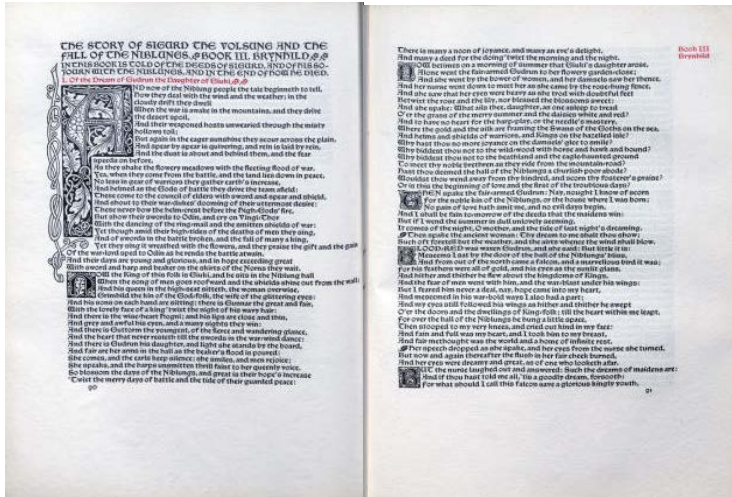
As buscas e escolhas do editor, do tipógrafo, se movidas por um propósito claro e coerente, contribuem para tornar visível esse processo de feitura do livro que a produção industrial, inversamente, se esforça por esconder, apresentando textos que fingem “surgir do nada”, todos banalizadamente iguais. Ecoam aqui as palavras de Antoine Berman quando diz, sobre a tradução etnocêntrica, que ela visa ocultar a própria presença, negando a si mesma no texto traduzido e se atendo rigidamente, para tanto, às normas da língua-alvo que não quer chocar com estranhezas. (BERMAN, 1999:35)

As sagas traduzidas por Morris explicitavam a presença do estrangeiro sem disfarçar, em falaciosa transparência, as dificuldades do tradutor para incluir a diferença na língua inglesa – dificuldades que o levavam, por vezes, a transgredir regras sagradas da gramática em escolhas nem sempre bem recebidas. Reescritas na “forma sólida” da linguagem, apresentam igualmente as fragilidades e ousadias do editor – o que só vem lembrar o caráter transitório de toda forma criada, feita para ser refeita. Mas a coerência de seu propósito imprime em cada um de seus livros, e em toda a sua obra, a marca de seu estilo.

A busca pela unidade se sustenta em todo o livro. Ao longo do texto, os diversos elementos dialogam entre si em mútua reiteração de sentidos. Assim, por exemplo, nas grandes capitulares no começo de cada Livro (na figura 71, p. 90, Livro III), e naquelas, um pouco menores, que dão início aos capítulos, encontramos a mesma ideia de portal, o mesmo efeito de atração sugerido pela perspectiva na abertura do volume. Cada detalhe, integrado aos demais em *sympathetic translation*, fortalece o sentido do texto.

³² Da editora artesanal francesa Les Arêtes. O trecho é citado de um e-mail à autora datado de 18/04/2014.

Figura 71

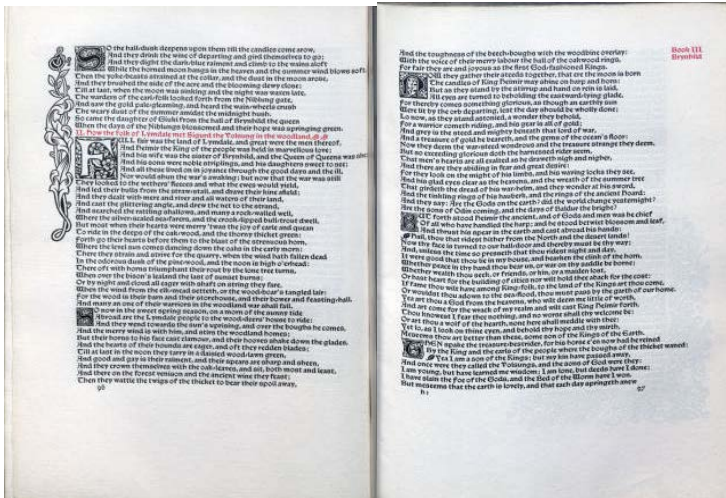


Cada detalhe também contribui para compor visualmente o ritmo da narrativa.

“*Noble, yet changeful; supple and sustained*” é o ritmo do poema *Sigurd*, nas palavras do já mencionado crítico do *Literary World*. Ashurst (2007:54), por sua vez, nele percebe uma cadência encantatória. E de fato, a elogiosa crítica da época refere particularmente os efeitos rítmicos que, desde a métrica dos versos até o sabor nórdico fornecido pelo uso de aliterações, remetem à sonoridade das sagas transmitidas oralmente.

O ritmo “nobre” e “sustentado” da história de Sigurd se dá visualmente pela densa regularidade com que os tipos, dispostos com um espaço mínimo entre letras, palavras e linhas, compõem sobre o branco da página essa “solidez da mancha” constantemente buscada por Morris (C2:242). Solidez que imprime visualmente à narrativa este tom de profundidade, de atemporalidade que cabe às histórias vindas de muitos séculos, e não é alheio à “*dignity of style*” que tanto o atraía nas sagas. É certo que a densidade da mancha pode sugerir lentidão, monotonia. Mas é essa “monotonia” que Ruskin (1892:42) afirmava ser essencial, em arquitetura e outras formas de composição, para revelar a “mudança” introduzida pelo gesto criativo do compositor. Um princípio que ecoa aquele de Morris, segundo o qual as mudanças inerentes à evolução só se realizam quando sustentadas na tradição.

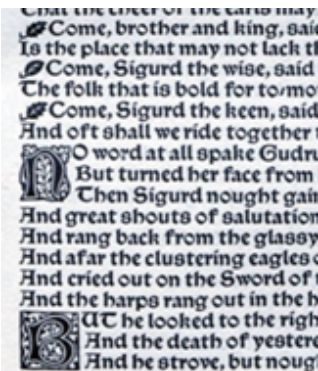
Figura 72



Sobre a “monótona” mancha textual da tradição, a “mudança” é eventualmente trazida pelo emprego medido da cor vermelha mas, sobretudo, pelos ornamentos, cujo desenho e uso são marcas do gesto criativo de Morris. Bordas, vinhetas, capitulares de diferentes tamanhos é que quebram, equilibram o ritmo textual, conferindo-lhe leveza e movimento, como nessas páginas 96-7 (fig. 72). Ou, voltando às palavras do crítico do *Literary World*, são elas o aspecto “changeful” e “supple”, que se somam ao ritmo “noble” e “sustained” dos versos.

Figura 73

Os ornamentos podem também ilustrar, reforçando, efeitos rítmicos do poema, como este criado pela recorrência alternada da invocação “Come... said”, acentuado pelas pequenas vinhetas. Neste mesmo detalhe da página 117 (fig. 73), as capitulares, inseridas no desenho composto por uma sequência de “And”, tanto sublinham o ritmo como valorizam a própria forma “sólida” da palavra.



Se os ornamentos, em sua interação com as letras na tessitura do texto, evocam o “*picture-writing of still earlier times*” mencionado por Walter Crane (1994:16), sua recorrência também refere visualmente aos refrãos e bordões com que os contadores da antiga história pontuavam sua narrativa.

Figura 74



Sigurd é prenhe de sugestões intertextuais que despertam, a cada página, memórias de um tempo esquecido: o caractere de inspiração gótica, o emprego medieval de capitulares decoradas, os ornamentos xilográficos, as bordas e molduras florais com ares renascentistas e reminiscências dos entrelaços celtas... Mesmo a figura alongada, na ilustração pré-rafaelita de Burne-Jones ao final do livro (fig. 65), remete às de um manuscrito renascentista, “A morte de Siegfried”, sendo Siegfried o equivalente alemão de Sigurd (fig. 74). Recriados um a um, e rearticulados entre si, letras, ornamentos e ilustrações inscrevem, no tempo presente, o tempo vasto da tradição que os inspirou.

Sigurd não pretende recriar o mundo idealizado que retrata. Não é um livro medieval, não se confunde com aqueles que davam forma às antigas sagas, as quais adquirem aqui, elas próprias, um caráter atemporal. (Ao lado, fig. 75, página do manuscrito de *Flateyjarbók*, c.1390.) É um livro vitoriano, concebido por, e para, um leitor vitoriano. E toca numa tensão especialmente aguda e sensível da cultura vitoriana, a tensão entre o fascínio pelo progresso e o anseio por resgatar suas raízes.

Figura 75



Já se assentava, naqueles primórdios da comunicação de massa e da internacionalização da língua inglesa, este fenômeno que, no século XX globalizado, Berman descreve como a “destruição da capacidade falante de nossas línguas modernas”: a crescente homogeneização imposta pelos sistemas de comunicação dá lugar a um “jargão desenraizante” que ameaça pertencimentos e diferenças. Diante da banalização dos idiomas nacionais, do empobrecimento da criatividade oral, da morte dos dialetos, coloca-se à tradução uma nova tarefa: “reabrir os caminhos da tradição”, mobilizar os recursos de sua própria língua, para colocá-la à altura de uma relação “não dominadora, não narcisista” com outras culturas (BERMAN, 1984:288-9).

Era o propósito de Morris, tradutor, retornar, através do estrangeiro, às raízes de sua língua nativa, reativando assim seu potencial criativo. Editor, “mobilizava recursos” da tradição livresca para alforriar a forma sólida da linguagem do jugo da *técnica pela técnica* que a tornava um “jargão desenraizante”. “Reabria os caminhos da tradição” para oferecer aos seus contemporâneos um livro feito com arte.

Acolher um livro feito com arte, porém, exige do leitor um esforço – embora não tão drástico como aquele a que se submeteu Odin, o deus caolho e barbudo da mitologia escandinava. Deus do combate e dos mortos, é também tido como o inventor da escrita – a cujos mistérios só teve acesso mediante um penoso sacrifício, descrito num dos poemas da Edda Antiga. Nove dias e nove noites ficou, ferido por uma lança, pendurado pelos pés num galho da árvore sagrada, cuja raiz ninguém conhece. Até que avistou, lá embaixo, as runas manchadas com seu próprio sangue. Juntou-as, e caiu. A partir daí “começou a prosperar e se tornar sábio. Cada palavra levava a outra, cada feito levava a outro”.³³

Não se penetra levemente no universo de *Sigurd*. Transpor seu portal exige reverter alguns hábitos, inverter expectativas.

Morris produziu livros a serem lidos com prazer, numa época em que uma forma privilegiada de lazer era a leitura. Mas já começava a se acelerar, na esteira da velocidade das máquinas, o ritmo do cotidiano. E o livro, produzido cada vez mais rapidamente para cada vez mais

³³ Cf. *Hávamál* (As máximas de Hár), um longo poema da Edda Antiga cuja autoria era atribuída ao próprio Odin. O relato do sacrifício se encontra na parte IV, *Rúnatal* (Canto rúnico de Odin), estrofes 139-142. Disponível (acesso em 30 jan. 2015) na tradução inglesa de Henry Bellows em:

http://en.wikisource.org/wiki/Poetic_Edda/H%C3%A1vam%C3%A1l

leitores, também era lido cada vez mais rapidamente por leitores que liam cada vez mais livros. A pressa, que banalizava a feitura do livro, também vinha banalizar sua leitura.

Sigurd exige, do leitor moderno, o vagar. Para perceber em seus múltiplos detalhes os tantos significados de um texto, para deixar que “cada palavra leve a outra, que cada feito leve a outro”.

A isso talvez se deva, principalmente, a pecha de ilegibilidade não raro atribuída à obra editorial de Morris – como também às suas traduções e, às vezes, sua escrita autoral. Embora alguns livros da Kelmscott sejam, na verdade, bem mais legíveis que certos livros de bolso vendidos e lidos em milhares de exemplares, há neles um apelo a que resistem os modernos modos de leitura. Entre os próprios estudiosos do livro, e mesmo entre os admiradores de Morris, é comum a queixa de que a “extrema fisicalidade” de seus livros, para usar uma expressão de McGann (1993:75), interfere na legibilidade do texto.

Sabe-se que a legibilidade é essencialmente ligada ao hábito – reconhecemos, sem pensar, as formas contidas em nosso repertório cultural, e sem pensar rejeitamos, por princípio, o que nos soa estranho. Como soava “incongruente”, ao jornalista da *Bookselling* que entrevistava Morris em 1895, uma obra contemporânea ser editada sobre papel artesanal. A resposta veio contundente:

Não vejo nenhuma incongruência. Isso é uma ideia preconcebida do que é certo, originada de um hábito vicioso. Meu propósito é mudar, se possível, a viciosidade do hábito. (MORRIS; PETERSON, 1982:108)

Não são palavras de um editor cioso de adequar seu produto ao maior número possível de leitores, ou de agilizar uma leitura percebida como atividade funcional. São palavras de um artista para quem legibilidade é o texto se revelar em seus muitos, mesmo insuspeitos, significados. Palavras de um editor que vê no livro um espaço de criação e imaginação. Um espaço aberto a múltiplas e diferentes leituras.

E a leitores que “só querem ler a literatura” e não pedem nada mais a um livro que lhes dê este prazer, retrucava ele:

Neste caso, seu interesse por livros é apenas literário, não artístico, e isto revela, a meu ver, uma invalidez parcial dos sentidos, um infortúnio de que ninguém se pode orgulhar. (C1:235)

Arte e poesia se apartavam então da vida cotidiana, à medida que eram relegadas à margem da atividade produtiva. E o texto literário, cuja leitura constitui um fim em si, sem qualquer utilidade prática, vinha ocupar o espaço sagrado outrora ocupado pela palavra divina. Um espaço outro que, já despido de sua conotação litúrgico-religiosa, encerra o absoluto intangível que não se revela no trivial visível. A literatura, “como toda arte, é uma confissão de que a vida não basta”, escreveria Fernando Pessoa alguns anos depois.³⁴ Os “portais” de *Sigurd* encerram a narrativa num mundo à parte, um mundo só acessível àqueles dispostos, como Odin, a virarem de ponta cabeça para ver no texto algo mais que um enunciado comunicativo.

À crítica de Dorothy Hoare, de que as traduções de Morris beiravam a ininteligibilidade “para um leitor que não tivesse um conhecimento prévio de islandês” (HOARE, 1937:53), contrapõe-se assim a célebre pergunta de Walter Benjamin:

Será ela [a tradução] dirigida a leitores que não compreendem o original? [...] O que “diz” uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é a comunicação. (BENJAMIN, 2008:66)

Se o ritmo majestosamente lento de *Sigurd* sugere um mundo atemporal, é porque não se submete à pressão da pressa. A exemplo do artesão medieval, que confeccionava com calma um objeto destinado a durar muitas gerações e tinha o lazer de pensar enquanto trabalhava (MORRIS, 1887-a), a Kelmscott produzia seus livros com vagar e cuidado. E a leitura de *Sigurd*, por sua vez, demanda recolhimento:

Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. [...] Quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve. [...] A massa distraída, pelo contrário, [...] absorve-a em seu fluxo. (BENJAMIN, 1994:192-3)

Mergulhar em *Sigurd* é deixar-se absorver por um espaço outro, mas um espaço que, se é intangível, não exclui o concreto – pelo

³⁴ “Mesquinhez”, in PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974, p. 504.

contrário, se mostra em toda a sua materialidade. E sua leitura obriga o leitor a se mobilizar por inteiro, física e mentalmente, num prazer estético que envolve tanto a percepção intelectual quanto a sensibilidade tátil, visual, ou olfativa.

O negócio do livro, porém, exclui o livro feito com arte. Um livro que, à diferença do “profano”, resiste à banalização e requer, em sua feitura, os melhores materiais e valiosas habilidades. E o esforço que ele exige do leitor se traduz assim, concretamente, no preço a pagar.

A Kelmscott Press, que se propunha a valorizar as artes populares, revelou-se na prática um dispendioso e não lucrativo empreendimento, do qual só pôde usufruir um público seletivo. Seus volumes, disputados à época por ricos amadores, são hoje caramente arrematados em leilões, ou se preservam em bibliotecas de acesso restrito onde só podem ser folheados por mãos enluvadas. Conservado por bibliófilos e bibliotecários, o livro “sagrado” dos tempos modernos retorna afinal à condição de livro acorrentado...

Algo apontado por alguns como grave contradição, da parte de um artista-editor socialista que tencionava reeducar para, e pela arte, os homens de seu tempo embrutecidos por um trabalho alienante. Falsa contradição, na verdade, uma vez que baixar o preço recorrendo a materiais mais baratos resultaria num livro sem arte, ou num arremedo de arte corrompido pela lógica da recepção. Morris mantém aqui, coerente, a postura que orienta toda a sua obra: não fazer distinção entre o respeito ao texto, o respeito ao leitor, e o respeito aos princípios da arte e da poesia. Seu objetivo primeiro, mais que oferecer ao público belas edições, era “mudar, se possível, a viciosidade do hábito”. E na medida em que alcançou os formadores de opinião, em que influenciou os atores da produção editorial, seu trabalho afinal reverberou nos leitores para além da Inglaterra, e para além de seu século.³⁵

A um repórter da *Pall Mall Gazette* que lhe perguntava, em 1891, se não faria mais sentido oferecer ao público livros comuns e baratos do que nenhum, respondia ele:

Veja bem, se fôssemos todos socialistas, as coisas seriam diferentes. Teríamos uma biblioteca pública em cada esquina, onde todos poderiam ler os

³⁵ A exposição *Anarchy and Beauty – William Morris and his legacy*, realizada recentemente na National Portrait Gallery de Londres, punha justamente em foco a influência exercida “sobre sucessivas gerações” pela obra de Morris, “que ainda hoje nos afeta”. (MACCARTHY, 2014:quarta capa).

melhores livros, impressos nos melhores e mais bonitos tipos. Eu não precisaria comprar todos esses livros antigos, que seriam propriedade coletiva, e, como qualquer pessoa, poderia ir vê-los sempre que quisesse. Atualmente, preciso ir ao Museu Britânico, que é uma excelente instituição, mas não é suficiente. (MORRIS; PETERSON, 1982:92)

Resposta que apenas justifica o fato de Morris, com frequência acusado de passadismo, ser igualmente tachado de utópico.

Não tinha ele como prever que, um século mais tarde, as edições da Kelmscott estariam gratuitamente disponíveis a todos na forma de e-books e fac-similares on-line. Essas virtuais, imateriais reescritas do nosso tempo decerto não passam de “pálidos reflexos” do original, como dizia Voltaire a respeito de sua tradução. Tal como os versos traduzidos de *Hamlet*, porém, cumprem sua dupla função mediadora: enquanto mantêm viva a memória do original ausente, abrem caminho para novas leituras e novas escritas. Tal como a própria obra de Morris que, bem sabia ele, não era mais que um elo, elo essencial, na ininterrupta corrente de transmissão dos textos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu propósito de examinar a relação entre tradução e edição na reescrita e circulação das obras literárias, este trabalho partiu de uma ideia central, emprestada de Antoine Berman, de que ambas representam, ao nível da escrita, “um processo em que se realiza nossa relação com o Outro”.

Procurou então observar, em diferentes obras literárias traduzidas e editadas, como se inscreve, no livro, o esforço empreendido por diferentes culturas para superarem seus próprios limites através da relação com esse Outro.

Vistas em sequência histórica a partir do aparecimento do livro no Ocidente, as edições examinadas mostraram a reescrita do Outro como sendo indissociável da elaboração de uma escrita própria. Durante o período medieval, o Outro era representado sobretudo pelo mistério divino que se julgava contido nos textos sagrados. Um Outro que, por ser comum a todos, oferecia um eixo em torno do qual se constituiu a identidade europeia, e em torno do qual se configurou o códex como suporte comum da escrita no Ocidente. Quando o Outro passa a ser representado pelos povos vizinhos em suas línguas diversas, e à medida que a escrita passa a ser vista como um *fazer*, em torno da reescrita do estrangeiro é que se constrói, em boa parte, a identidade das diferentes nações europeias. Cada obra, isoladamente, mostrou como determinada cultura, em determinado momento, segundo seu contexto político e social, seus valores estéticos, estilísticos e ideológicos vigentes, expressava sua percepção do outro, e de si mesma, na sua relação com o estrangeiro. Da assimilação coletiva e plural vista nas *Canterbury Tales*, o Outro ainda percebido como co-pertencente a uma tradição comum; ao seu sistemático irreconhecimento, nos *Contos* de La Fontaine, pela cultura que, enquanto o assimila, afirma sua própria superioridade em relação às demais – revelaram-se diferentes facetas, graus e matizes do modo como, pela reescrita, o Outro pode ser reconhecido, e reconhecido enquanto Outro.

Um Outro que não é sempre, nem exclusivamente, o estrangeiro. A evolução da imagem de Chaucer, por exemplo, ainda que só esboçada nas formas como este é retratado nas sucessivas edições de sua obra, assinalou distintos momentos da relação de uma cultura com seu próprio passado – passado idealizado ou negado, manipulado ou apropriado

enquanto objeto de estudo, reinventado em projeções fantasiosas, resgatado por uma reinterpretação no presente.

A obra de William Morris, por sua vez, mostrou-se inserida numa cultura que, tendo se afirmado muito além de suas fronteiras, vislumbra no estrangeiro e em seu próprio passado o resgate de uma identidade abalada pela fragmentação em massa trazida com a industrialização. Numa época em que toda cultura aspirava à universalidade, as histórias de Morris reescritas em livros dão a ler, para além do reconhecimento do Outro enquanto Outro, a consciência da alteridade e do esforço que exige o conviver com a diferença. Percebe-se, em suas traduções como em suas edições, uma mesma intenção de promover esta “educação para a estrangeiridade” que Berman (1999:73) preconiza para a tradução e que, na visão morrisiana, não se distingue de educar para e através da arte. Sua reescrita requer do leitor, para descobrir “toda a natureza e beleza” da obra, que tenha “sensibilidade poética” para vencer eventuais obstáculos impostos pela estrangeiridade. Enquanto propõe, porém, uma relação com o Outro mediada pela poesia e pela arte, também expõe a cisão que se dava então entre arte e técnica, poesia e conhecimento, num momento em que Arte e Poesia passavam a ser socialmente percebidas enquanto o Outro.

Era meu objetivo aproximar duas práticas de mediação textual que, embora historicamente vinculadas, não são comumente estudadas em conjunto ou em suas inter-relações. Procurei então integrar elementos trazidos dos estudos da tradução e das diferentes áreas da edição, buscando pontos de interseção entre as duas disciplinas, estendendo, a uma, ideias e abordagens trazidas de outra. O diálogo assim estabelecido entre autores de áreas distintas do conhecimento me permitiu aprofundar, a partir de novos elementos, conexões e perspectivas, minha reflexão sobre os dois ofícios.

De Antoine Berman, em especial, emprestei ideias e conceitos que, pensados no âmbito dos estudos da tradução, ampliaram minha percepção da mediação editorial como um todo – a começar por sua definição da ética que rege a tradução: “reconhecer e acolher o Outro enquanto Outro”.

Inversamente, algumas reflexões de William Morris sobre a arte e artes do livro me permitiram considerar com outros olhos certos aspectos sensíveis de toda prática tradutória e toda reflexão sobre ela. Assim, notadamente, sua ideia de que “todo objeto feito com arte traz as marcas evidentes da mão do homem”, me apresentou por outro prisma

dissensões como visibilidade x transparência, ou fidelidade ao texto x leitor, na medida em que desloca seu foco para o ato de mediação em si.

Se o mesmo gesto que imprime, visível, a marca do sujeito, também dá nova visibilidade ao seu “material”; se o material, revelado em novos aspectos, também modela a marca da mão que o modela – “reconhecer e acolher o Outro enquanto Outro” se torna, então, indissociável do reconhecer a si mesmo, e a si mesmo enquanto Outro do Outro. A imagem da mão humana impressa no material expõe assim cada texto traduzido enquanto *processo*. Um *processo em que se realiza* o universal impulso para a tradução nascido em Babel da diversidade das línguas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHO, Gary. *“Introduction”*. **Three Northern Love Stories and Other Tales** (translated by William Morris and Eiríkr Magnússon). Bristol: Thoemmes Press, 1996.
- ANGEL-PEREZ, Elizabeth. **Histoire de la Littérature anglaise**. Paris: Hachette, 1994.
- ARAÚJO, Emanuel. **A Construção do livro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / INL, 1986.
- ARNS, Paulo Evaristo. **A Técnica do livro segundo São Jerônimo**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ASHURST, D. *“William Morris and the Volsungs”*. **Old Norse made new**. Londres: Viking Society for Northern Research, 2007, p. 43-61.
- BALLARD, Michel. **De Cicéron à Benjamin – traducteurs, traductions, réflexions**. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1992.
- ____ (org.). **Europe et traduction**. Artois Presses Université / Les Presses de l’Université d’Ottawa, 1998.
- BAKER, Lesley A. *“The Kelmscott Press: To What Purpose?”*. **Journal of the William Morris Studies**, n. 12.2. Londres: The William Morris Society, Spring 1997, p. 36-38.
- ____. *“The Forces of Destiny and of Doom: William Morris, The Story of Kormak and the Heroic Ethic”*. **Journal of the William Morris Society**, n. 8.1. Londres: The William Morris Society: Autumn 1988, p. 29-34.
- BARBIER, Frédéric. **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.

BARKER, Nicolas. “Introduction”. **The Works of Geoffrey Chaucer – a facsimile of the William Morris Kelmscott Chaucer**. Londres: CRW Publishing, 2007, p. 5-6.

BARRIBEAU, James L. “William Morris and Saga-Translation: ‘The Story of King Magnus, Son of Erling’”. In FARRELL, R. T. (ed.), **The Vikings**. Londres: Phillimore, 1982, p. 239-61.

BASSNET, Susan. “Engendering Anew: Translation and Cultural Politics”. In COULTHARD, Malcolm; BAUBETA, Patricia A. Odber de. **The Knowledges of the Translator: From Literary Interpretation to Machine Classification**. Lewiston: Edwin Mellen, 1996, p. 53-66.

_____. **Estudos de tradução – fundamentos de uma disciplina**. Tradução de Vivina de CamposCgueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BAX, E. Belfort; MORRIS, William. **The Manifesto of the Socialist League**. 2ª ed., 1885. Disponível em: <<http://migre.me/qPRO5>> Acesso em: 30. jan.2015.

BELO, André. **História & Livro e leitura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. **Obras escolhidas**. 7. ed., vol. 1. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

_____. “A tarefa-renúncia do tradutor”, trad. de Susana Kampff Lages. In CASTELO BRANCO, Lucia (org.). **A tarefa do tradutor - quatro traduções para o português**. Trad. de Fernando Camacho, Karlheinz Barck, João Barrento e Susana Kampff Lages. Belo Horizonte: FALE / UFMG, 2008, p. 66-81. Disponível em: <<http://migre.me/qPQb9>> Acesso em: 30. jan.2015.

_____. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas de Jeanne-Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2011, p. 49-73.

BERMAN, Antoine. **L'Épreuve de l'étranger**. Paris: Gallimard, 1984.

_____. “*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.

_____. “*La traduction et ses discours*”. **Meta: journal des traducteurs**, vol. 34, n. 4, 1989, p. 672-679.

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

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

_____. **L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire**. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, 2008.

BIERUT, Michael; HELLER, Steven; HELFAND, Jessica; POYNOR, Rick (orgs.). **Textos clássicos do design gráfico**. Trad. de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

_____. **Histoire du Livre II – Le triomphe de l'édition**. Paris: Gallimard, 1991.

BOOS, Florence. **Sigurd the Volsung: History's Pattern of Myth and Hope**, 2000. Disponível em:
<<http://morrisedition.lib.uiowa.edu/sigurdintro.html>>
Acesso em: 30. jan.2015.

BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. **En Dialogo - I**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005..

BORGES DE FAVERI, Cláudia ; TORRES, Marie-Hélène (orgs.). **Antologia bilíngue – Clássicos da teoria da tradução**. Vol. 2, Francês-português. Florianópolis: UFSC / Núcleo de Tradução, 2006.

BRANTLINGER, Patrick; THESING, William B. **A Companion to the Victorian Novel**. Oxford: Blackwell Publishers, 2002.

BRINGHURST, Robert. **Elementos de estilo tipográfico**. Trad. de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **La Forme solide du langage**. Trad. Jean-Marie Clarke e Pascal Neveu. Paris: Ypsilon, 2011.

BRUYERE, Claire; CACHIN, Marie-Françoise. “*La traduction au carrefour des cultures*”. In MOLIER, Jean-Yves; MICHON, Jacques. **Les Mutations du livre et de l’édition dans le monde – du XVIII^e siècle à l’an 2000**. Québec: Les Presses de l’Université Laval, 2001, pp. 506-525.

BURKE, Peter; PO-CHIA HSIA, R. (orgs.). **A tradução cultural – nos primórdios da Europa Moderna**. Trad. de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: UNESP, 2009.

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

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Trad. de Fulvia Moretto. São Paulo: UNESP, 2002.

CHAUCER, Geoffrey. **The Canterbury Tales**. Manuscrito de Ellesmere (c.1410). Edição fac-similar disponível em: <<http://migre.me/qTnzN>> Acesso em 30. jan. 2015.

_____. **The Canterbury Tales**. Londres: William Caxton, 2^a ed., c.1483. Edição fac-similar disponível em: <<http://migre.me/pSIB1>> Acesso em: 30. jan.2015

_____. **The works of Geoffrey Chaucer, now newly imprinted**. Londres: Kelmscott Press, 1896. Edição fac-similar disponível em: <<http://migre.me/qPRQI>> Acesso em: 30. jan.2015

_____. **Os contos da Cantuária**. Apresentação e tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 23. ed. Trad. de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CLELAND, T. M. “Palavras duras” [1940]. In BIERUT *et alii* (orgs.). **Textos clássicos do design gráfico**. Trad. de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 79-88.

COLONNA, Francesco. **Hyperotomachia Poliphili**. Veneza: Aldo Manúcio, 1499. Edição fac-similar disponível em: <http://migre.me/qPQLH>> Acesso em: 30. jan.2015.

_____. **Discours du Songe de Poliphile**. Paris: Kerver, 1546. Edição fac-similar disponível em: <http://migre.me/qPPXH>> Acesso em: 30. jan.2015.

_____. **Hyperotomachia. The Strife of Love in a Dream**. Londres: Simon Waterson, 1592. Edição fac-similar disponível em: <http://migre.me/qPQ18>> Acesso em: 30. jan.2015.

COLLETTE, Carolyn. “William Morris and Young England”. **Journal of the William Morris Society**, n. 5.4. Londres: The William Morris Society, Winter 1983-84, p. 5-15.

CRANE, Walter. **The decorative illustration of books**. [1896] Londres: Senate, 1994.

CRONIN, Richard; CHAPMAN, Alison; HARRISON, Anthony H. (orgs.) **A Companion to Victorian Poetry**. Oxford: Blackwell Publishers, 2002.

D’ALAMBERT, Jean; DIDEROT, Denis. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. Vol. 9. Paris: Briasson, 1765. Edição fac-similar disponível em: <http://migre.me/qPQRB>> Acesso em: 30. jan. 2015.

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

DIU, Isabelle; PARINET, Elisabeth. **Histoire des auteurs**. Paris: Perrin, 2013.

EDDISON, E. R. **Egil's Saga: Done into English Out of the Icelandic with an Introduction, Notes, and an Essay on Some Principles of Translation**. Londres: Cambridge University Press, 1930.

ESCARPIT, Robert. **Sociologie de la littérature**. 5^a ed. Paris: PUF, 1973.

_____. **La revolución del libro**. [tradutor não indicado] Paris: Unesco; Madri: Alianza Editorial, 1968.

EYSTEINSSON, Astradur; WEISSBORT, Daniel (orgs.). **Translation - theory and practice: a historical reader**. Nova York: Oxford University Press, 2006.

FAULKNER, Peter. "A Note on Morris and Imperialism". **Journal of the William Morris Society**, n. 9.2. Londres: The William Morris Society, Spring 1991, p. 22-27.

_____. "Morris and Old French". **Journal of William Morris Studies**, n. 15-1. Londres: The William Morris Society, Winter 2002, p. 43-50.

_____. **Against The Age - An Introduction to William Morris**. London: Routledge, 2013.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. **O aparecimento do livro**. Trad. de Fulvia Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Ed. UNESP / Hucitec, 1992.

FITZGERALD, Edward; TERHUNE, Alfred McKinley; TERHUNE, Annabelle Burdick. **The Letters of Edward Fitzgerald**, Volume 2: 1851-1866, Princeton: Princeton University Press, 1980.

FOURNIER le Jeune. **Manuel typographique [1764-1766]**. Paris: Jacques Damase, 1991.

FRANCASTEL, Pierre. **Art et Technique aux XIX^e et XX^e siècles**. Paris: Gallimard, 2008.

FRANCE, Peter; HAYNES, Kenneth (eds.). **The Oxford History of Literary Translation in English**, vol. 4: 1790-1900. Oxford University Press, 2006.

FREYRE, Gilberto. “O livro belo”. Recife: **Diário de Pernambuco**, 18/10/1925. Disponível em:
<www.escriitoriodolivro.com.br/arte/freyre.html> Acesso: 30. jan.2015.

FURLAN, Mauri (org.). **Antologia bilíngue – Clássicos da teoria da tradução**. Vol. 4. Renascimento. Florianópolis: UFSC / NUPLITT, 2006.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

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

GORDON, E. V. **An Introduction to Old Norse**. 2ª ed. Oxford: Clarendon Press, 1957.

GRIMSTAD, Kaaren. “*Introduction*”. **Volsunga Saga - The Saga of the Volsungs**. Trad. de Kaaren Grimstad. Saarbrücken: AQ-Verlag, 2000, p. 13-72.

GUTMAN, Robert W. (ed.). “*Introduction*”. **The Story of the Volsungs**, translated by William Morris and Eiríkr Magnússon. Nova York: Collier Books, 1962.

HASCALL, Dudley L. “*Volsungasaga and Two Transformations*”. **Journal of the William Morris Society**, n. 2.3. Londres: The William Morris Society: Winter 1968, p. 18-23.

HAVINDEN, Ashley. “Expressão visual” [1938]. In BIERUT *et alii* (orgs.). **Textos clássicos do design gráfico**. Trad. de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 70-78.

HEIDERMAN, Werner (org.). **Antologia bilíngue – Clássicos da teoria da tradução**. Vol. 1. Alemão-português. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.

HENDEL, Richard. **O Design do livro**. Trad. Geraldo Gerson de Souza e Lúcio Manfredi. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

HERBERT, Isolde Karen. “*Nature and Art: Morris’s Conception of Progress*”. **Journal of the William Morris Studies**, n. 10.1. Londres: The William Morris Society, Autumn 1992, p. 4-9.

_____. “*The ‘Sympathetic Translation’ of Patterns: William Morris as Singer, Scribe, and Printer*”. **Journal of the William Morris Studies**, n. 13.4. Londres: The William Morris Society, Spring 2000, p. 21-30.

HOARE, Dorothy. **The Works of Morris and Yeats in Relation to Early Saga Literature**. Cambridge: University Press, 1937.

JACOBS, Joseph. “*Introduction*”. In MORRIS, William (tradutor), **Old French Romances Done into English**. 2ª ed. Londres: George Allen & Co., 1914. Edição fac-similar disponível em: <http://migre.me/qPRFz> Acesso em: 30. jan.2015.

JEAN, Georges. **L’Écriture, mémoire des hommes**. Paris: Gallimard, 1987.

JOHNSTON, George. “*On Translation - II*”. **Saga-Book of the Viking Society**, vol. xv. Londres: Viking Society for Northern Research, University College London, 1957-61, p. 394-402.

KELVIN, Noman (org.); MORRIS, William. **The Collected Letters of William Morris**, Volume I: 1848-1880. Princeton: Princeton University Press, 1984.

_____. **The Collected Letters of William Morris**, Volume II. (Part A: 1881-1884; Part B: 1885-1888). Princeton: Princeton University Press, 1987.

_____. **The Collected Letters of William Morris**, Volume III: 1889-1892. Princeton: Princeton University Press, 1996 (a).

_____. **The Collected Letters of William Morris**, Volume IV: 1893-1896. Princeton: Princeton University Press, 1996 (b).

KNAPP, Wolfgang. **O que é editora**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

KRISTEVA, Irena. **Pour comprendre la traduction**. Paris: L'Harmattan, 2009.

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

LA FONTAINE, Jean de. **Contes et nouvelles en vers**. Paris [Amsterdã]: Barbou, 1762. Edição fac-similar disponível em: <<http://migre.me/qPR9z>> Acesso em: 30. jan.2015.

LANGER, Johnni. “História e sociedade nas sagas islandesas: perspectivas metodológicas”. **Alethéia - Revista eletrônica de estudos sobre Antiguidade e Medievo**. Vol. 1, Janeiro/Julho de 2009. Disponível em: <<http://migre.me/qPPJ7>> Acesso em: 30. jan.2015.

LAPORTE, Charles. “*Morris compromises: on victorian editorial theory and the Kelmscott Chaucer*”. In LATHAM, David (org). **Writing on the Image: Reading William Morris**. Toronto: University of Toronto Press, 2007, p. 209-220.

LAUNAY, Marc de. *Qu'est-ce que traduire?* Paris: Vrin, 2006.

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

LITZENBERG, Karl. **The Victorians and the Vikings. A bibliographical essay on Anglo-Norse literary relations**. Michigan: University of Michigan Press, 1947.

MACCARTHY, Fiona. **William Morris**. Londres: Faber and Faber, 1994.

_____. **Anarchy & Beauty – William Morris and his legacy, 1860-1960**. Livro-catálogo da exposição homônima ocorrida entre outubro de 2014 e janeiro de 2015. Londres: National Portrait Gallery Publications, 2014.

MACKAIL, J. W. **The Life of William Morris**. 2. vols. London: Longmans, Green & Co., 1899.

MAGNÚSSON, Eiríkr. “Preface”. **The Stories of the Kings of Norway (Heimskringla)**. Saga Library, vol. 6, p. vii-xvi. London: Chiswick Press, 1905. Edição fac-similar disponível em: <<http://migre.me/qPR4M>> Acesso em: 30. jan.2015.

MAGNÚSSON, Eiríkr; MORRIS, William. “*Preface*”. **The Story of Grettir the Strong**. Londres: F. S. Ellis, 1869, p. 5-16. Disponível em: <<http://sacred-texts.com/neu/gre/gre02.htm>> Acesso em: 30. jan.2015.

____ (tradutores). **Völsunga Saga, the story of the Volsungs & Niblungs, with certain songs from the Elder Edda**. Londres: F. S. Ellis, 1870. Edição fac-similar disponível em: <<http://migre.me/qPQYb>> Acesso em: 30. jan.2015.

____. “*Preface*”. **The Story of Howard the Halt, The Story of the Banded Men, The Story of Hen Thorir**. Saga Library, vol. 1. Londres: Bernard Quaritch, 1891. Disponível em : <<http://migre.me/qPPMe>> Acesso em: 30. jan.2015.

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

____. **Du Pouvoir de l'écriture**. Méolans-Revel (França): Atelier Perrousseau, 2004.

MARTINS, Wilson. **A Palavra Escrita - história do Livro, da imprensa e da biblioteca**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1996.

MARX, Karl. **Grundrisse. Manuscritos econômicos de 1857-1858 - esboços da crítica da economia política**. Trad. de Nélio Schneider, Alice Helga Werner e Rudiger Hoffman. Rio de Janeiro: UFRJ / Boitempo Editorial, 2011.

MAXWELL, Ian R. “*On Translation - I*”. **Saga-Book of the Viking Society**, vol. xv. Londres: Viking Society for Northern Research, University College London, 1957-61, p. 383-393.

MCGANN, Jerome. **Black Riders: The Visible Language of Modernism**. Princeton: Princeton University Press, 1993.

MCMURTRIE, Douglas C. **O Livro – impressão e fabrico**. Tradução de Maria Luísa Saavedra Machado. 3^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

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

MOOSBURGER, Théo de Borba. “Introdução”. **Saga dos Volsungos**. Trad. de Théo de Borba Moosburger. São Paulo: Hedra, 2009.

MORRIS, Mowbray. “Unsigned article. **Quarterly Review**, October 1888”. In FAULKNER, Peter (org.). **William Morris: the critical heritage**. Londres: Routledge & Kegan Paul Books, 1984, p. 308-309.

MORRIS, William. **Hopes and Fears for Art**. Palestra proferida na Birmingham Society of Arts and School of Design em 19/02/1880. Disponível em: <<http://migre.me/qPRk8>> Acesso em: 30 jan.2015.

_____. **Some Hints on Pattern-Designing**. Palestra proferida no Working Men’s College, Bloomsbury, em 10/12/1881. Disponível em: <<http://migre.me/qPRu8>> Acesso em: 30. jan.2015.

_____. **The Lesser Arts of Life**. Palestra proferida no Birmingham and Midlands Institute em 21/01/1882. Disponível em: <<http://migre.me/qPRxx>> Acesso em: 30 jan.2015.

_____. **Art under Plutocracy**. Palestra proferida no University College Hall, Oxford, em 07/11/1883. Disponível em: <<http://migre.me/qPRyO>> Acesso em: 30. jan.2015.

_____. **Architecture and History**. Palestra proferida na Society of Arts, Londres, em 01/07/1884. Disponível em: <<http://migre.me/qPRBJ>> Acesso em: 30. jan.2015.

_____. **Of the Origins of Ornamental Art**. Palestra proferida na Kelmscott House, promovida pela Socialist League de Hammersmith, Londres, em 1º/01/1887 (a). Disponível em: <<http://migre.me/qPRD9>> Acesso em: 30. jan.2015.

____. **The Early Literature of the North – Iceland.** Palestra proferida na Kelmscott House, promovida pela Socialist League de Hammersmith, Londres, em 09/10/1887 (b). Disponível em: <<http://migre.me/qPREk>> Acesso em: 30. jan.2015.

____. **The Revolt of Ghent.** Palestra proferida na Socialist League de Hammersmith, Londres, em 29/01/1888. Disponível em: <<http://migre.me/qPQwy>> Acesso em: 30. jan.2015.

____. **The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs.** Londres: Kelmscott Press, 1898. Edição fac-similar disponível em: <<http://migre.me/qPRgN>> Acesso em: 30. jan.2015.

____. **Selected Writings and Designs.** Edited with an introduction by Asa Briggs. Londres: Penguin Books, 1962.

____. **Contre l'art d'élite.** Trad. de Jean-Pierre Richard. Paris: Hermann, 1985.

MORRIS, William; PETERSON, William S. (org.). **The Ideal Book.** Berkeley: University of California Press, 1982.

MORSHEAD, E.D.A. “*Two reviews.* **The Academy**, April 1887 and March 1888”. In FAULKNER, Peter (org.). **William Morris: the critical heritage.** Londres: Routledge & Kegan Paul Books, 1984, p. 293-301.

NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre o problema da tradução”, trad. de Richard Zenker, in HEIDERMAN, Werner (org.). **Antologia bilíngue – Clássicos da teoria da tradução – alemão-português**, vol. 1. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001, p. 180-5.

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

PACHECO, José. **A Divina arte negra e o livro português.** Lisboa: Vega, 1988.

PARRY, Linda (ed.). **William Morris, 1834-1896.** London: Philip Wilson Publishers, 1996.

PETERSON, William S. **The Kelmscott Press - A History of William Morris's Typographical adventure.** University of California Press, 1991.

PHIMISTER, Evelyn J. “*John Ruskin, William Morris, and the Illuminated Manuscript*”. **Journal of the William Morris Society**, n. 14:1. Londres: The William Morris Society, Autumn 2000, p. 30-36.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

RAY, Gordon N. **The Illustrator and the book in England - 1790 to 1914.** Nova York: Dover Publications / Pierpont Morgan Library, 1976.

RENAN, Ernest. **Œuvres complètes.** t. II. Paris: Calmann-Lévy, 1948.

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

ROLLISON, Damian Judge. “*The Kelmscott Shelley and Material Poetics*”. **Journal of the William Morris Studies**, n. 15.4. Londres: The William Morris Society, Summer 2004, p. 55-73.

RUSKIN, John. **The Queen of the air.** Nova York: Maynard, Merrill & Co., 1893. Edição fac-similar disponível em:
<<https://archive.org/details/queenofair00rusk>> Acesso em: 30. jan.2015.

_____. **The Nature of Gothic.** Londres: Kelmscott Press, 1892.
Edição fac-similar disponível em:
<<http://migre.me/qPRlb>> Acesso em: 30. jan.2015.

SHAW, Bernard. **William Morris as I Knew Him.** Nova York: Dodd, Mead & Co., 1936.

SIMCOX, G. A. “*The Story of the Volsungs and Niblungs*”. **The Academy**, vol. 1, 1869-1870, 13 de agosto de 1870, p. 278-9.
Edição fac-similar disponível em:
<<http://migre.me/qPQoD>> Acesso em: 30. jan.2015.

SPARLING, H. Halliday. **The Kelmscott Press and William Morris Master-Craftsman.** Londres: Macmillan and Co., 1924.

SPENCER, Herbert. “As responsabilidades da profissão de designer” [1964], in BIERUT *et alii* (orgs.). **Textos clássicos do design gráfico**. Trad. de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 165-70.

SWANNELL, J. N. “*William Morris as an Interpreter of Old Norse*”. **Saga-Book of the Viking Society**, vol. xv. Londres: Viking Society for Northern Research, University College London, 1957-61, p. 365-382.

THOMAS, Alan G. **Great Books and Book Collectors**. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1975.

TSCHICHOLD, Jan. **A Forma do livro – ensaios sobre tipografia e estética do livro**. Tradução de José Laurênio de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

UGOLNIK, Anthony. “*The Victorian Skald: Old Icelandic and the Evolution of William Morris’ Sigurd the Volsung*”. **After Summer Seed: Reconsiderations of William Morris’s Sigurd the Volsung**. Shiremanstown, Pennsylvania: William Morris Society in the United States, 1977, p. 38-67.

VENUTI, Lawrence. **The Translator’s Invisibility: A History of Translation**. London: Routledge, 1995.

VOLTAIRE. **Letters Concerning the English Nation**. Londres: C. Davis & A. Lyon, 1733. Edição fac-similar disponível em: <<http://migre.me/qPQjr>> Acesso em: 30 jan.2015.

_____. **Lettres philosophiques**. Amsterdã: E. Lucas, 1734. Edição fac-similar disponível em: <<http://migre.me/qPRpk>> Acesso em: 30. jan.2015.

_____. *Dictionnaire philosophique* [1764]. **Œuvres complètes de Voltaire avec des notes et une notice**, vol. 8. Paris: Furne, 1836. Disponível em: <<http://migre.me/qPPyd>> Acesso em: 30. jan.2015.

WAITHE, Marcus. **William Morris’s Utopia of Strangers. Victorian Medievalism and the Ideal of Hospitality**. Cambridge: D. S. Brewer, 2006.

WALKER, Hugh. **The Literature of the Victorian Era**. Cambridge University Press, 1910.

WHITLA, William. "'Sympathetic Translation' and the 'Scribe's Capacity': Morris's Calligraphy and the Icelandic Sagas". **The Journal of Pre-Raphaelite Studies**, vol. 10, New Series (Fall 2001). Toronto: York University.

WILDE, Oscar. "*Unsigned reviews. Pall Mall Magazine*, 26 April 1887 and 24 November 1888". In FAULKNER, Peter (org.). **William Morris: the critical heritage**. Londres: Routledge & Kegan Paul Books, 1984, p. 302-308.

ZACZEK, Iain. **William Morris**. Bath (U.K.): Parragon, 2001.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

N.B.: a fim de evitar uma inútil repetição de informações, as figuras que reproduzem páginas, ou foram extraídas, de obras já constantes nas Referências Bibliográficas são indicadas pela formulação “Cf. AUTOR, 0000:xx”.

FIGURA 1 - Página do Êxodo, Bíblia Poliglota Complutense (Espanha, 1502-1517). Disponível no site LETRAHERIDO:

<<http://www.letraherido.com/210404historialibrosantiguo.htm#2>>

Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 2 - William Caxton e Earl Rivers diante do rei Eduardo IV.

Imagem disponível no site WHAT-WHEN-HOW:

<<http://migre.me/qT0hI>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 3a (São Mateus no *Evangelho da Coroação*) e FIGURA 3b (no *Evangelho de Ebbo*), ambos manuscritos franceses do séc. IX.

Cf. GOMBRICH, 1985:120.

FIGURA 4 - Página do *Evangelho de Lindisfarne* (Irlanda, séc. VII-VIII)

Disponível no site MINIMA MAXIMA SUNT:

<<https://minmaxsunt.wordpress.com/tag/gospels/>> Acesso 30. jan. 2015

FIGURA 5 - Página do Saltério da Rainha Mary (Inglaterra, c.1310)

Disponível no site da BRITISH LIBRARY: <<http://migre.me/qT0sM>>

Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 6 - Página do Prólogo, *The Canterbury Tales*, na 1ª ed. de Caxton (c.1476), fólio 3v.

Edição fac-similar disponível no site da BRITISH LIBRARY:

<<http://migre.me/qT0Ck>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 7 - Abertura do “Conto do Moleiro” (*The Miller’s Tale*).

Cf. CHAUCER, c.1410:34v.

FIGURA 8 - Retrato de Chaucer. Cf. CHAUCER, c.1410:153v.

FIGURA 9 - Chaucer na abertura do “Conto de Malibee” (*Tale of Malibee*). Cf. CHAUCER, c.1483:459.

FIGURA 10 - Retrato de Chaucer ilustrando o “Conto de Malibee” na edição de John Urry (1721). Disponível no site CHAUCER EDITIONS: <<http://migre.me/qUTOZ>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 11 - Chaucer e árvore genealógica, na edição de Thomas Speght (1602). Disponível no site THE WORLD OF CHAUCER (University of Glasgow): <<http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/chaucer/works.html>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 12 - Livro acorrentado. Imagem disponível no site TERMINOLOGIA BIBLIOTECA: <<http://migre.me/qUU2B>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURAS 13a, 14a, 15a, 16a, 17a, 18a. - Páginas de *Hypnerotomachia Poliphili*, na edição de Aldo Manúcio. Cf. COLONNA, 1499.

FIGURAS 13b, 14b, 15b, 16b, 17b, 18b. - Páginas de *Discours du Songe de Poliphile*. Cf. COLONNA, 1546.

FIGURA 19 - Páginas de *Hypnerotomachia. The Strife of Love in a Dream*. Cf. COLONNA, 1592.

FIGURA 20 - Página de *Contes et Nouvelles en vers*, de Jean de La Fontaine. (Amsterdã: Henri Desbordes, 1685). Ilustração de Romein de Hooge. Disponível no site GALLICA: <<http://migre.me/qTeNM>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 21 - Página de *Contes et Nouvelles en vers*. Cf. LA FONTAINE, 1762.

FIGURA 22 - Página de rosto de *Lettres écrites de Londres sur les Anglois*, de Voltaire (Basle: Bowyer, 1734). Edição fac-similar disponível no site da GALLICA: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72252p>> Acesso 30. jan. 2015.

FIGURA 23 - Página de rosto de *Lettres écrites de Londres sur les Anglois*, de Voltaire (“Amsterdã”: Etienne Ledet, 1735).

Imagem disponível no site VOLTAIRE FOUNDATION:

<<https://voltairefoundation.wordpress.com/tag/tolerance/>>

Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 24 - Página de rosto de *Lettres philosophiques*.

Cf. VOLTAIRE, 1734.

FIGURAS 25a e 25b - Páginas de *Under the Window*, de Kate Greenaway (Routledge & Sons, 1879).

Edição fac-similar disponível no site PROJETO GUTENBERG:

<<http://www.gutenberg.org/ebooks/22888>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 26 - Ilustração de Walter Crane para “*The Happy Prince and Other Tales*”, de Oscar Wilde (London: David Nutt, 188).

Disponível em: <<https://web.csulb.edu/~csnider/wilde.fairy.tales.html>>

Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 27a - Ilustração de John Tenniel para *Alice’s Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll (Londres: Macmillan, 1865).

Disponível no site ALICE IN WONDERLAND: <<http://www.alice-in-wonderland.net/alice2a.html>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 27b – Ilustração de John Tenniel para *Alice’s Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll, colorizada na edição da Ramdom House de 1946. Disponível no blog VINTAGE BOOKS FOR THE VERY YOUNG:

<<http://migre.me/qTdTh>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 28 - “*The Lady of Shalott*” (1857), gravura de William Holman Hunt. Disponível no site TATE COLLECTION:

<<http://migre.me/qT2IH>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 29 - Encadernação de Albert Warren para *Common Wayside Flowers* (Routledge, 1860). Disponível no site VICTORIAN WEB:

<<http://www.victorianweb.org/art/design/books/23.html>>

Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 30 - *Retrato de São João* (1849), de Henry Noel Humphreys. Disponível no site WIKIGALLERY:

<<http://migre.me/qT2uP>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 31 - Página de *The Miracles of Our Lord*, Henry (1848), de Noel Humphreys. Disponível no site VICTORIAN WEB: <http://migre.me/qUUFK>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 32 - “*The Story of the Iron Man*”, conto de Grimm, numa página caligrafada e iluminada por William Morris (inacabada, 1857). Cf. ZACZEK, 2001:49.

FIGURA 33 - Detalhe de uma página da *Volsunga Saga* manuscrita por William Morris (c. 1871). Disponível no site WILLIAM MORRIS ARCHIVE: <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/volsungasaga.html>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 34 - Página de *The Story of Hen-Thorir* (detalhe), manuscrito inacabado de William Morris, s/d. Disponível no site WILLIAM MORRIS ARCHIVE: <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/frithiof.html>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 35 - Página de *The Story of the Ynglings*, manuscrito de William Morris (c. 1870-1876). Disponível em: <http://migre.me/qTpri>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 36 - Página de *The Story of the Banded Men* (detalhe) manuscrito de William Morris (c.1870-1876). Disponível no site da BODLEIAN LIBRARY: <http://migre.me/qT2Hq>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 37 - Página de *Story of the Dwellers at Eyr* (1871), manuscrito de William Morris. Disponível no site PRE-RAPHAELITE ON-LINE RESOURCES (Birmingham Museums & Art Gallery): <http://migre.me/qT2Lc>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 38 - Página de *Story of the Dwellers at Eyr Detalhe* (detalhe) manuscrito de William Morris (c.1871). Disponível no site da BODLEIAN LIBRARY: <http://migre.me/qT2Ou>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 39 - Páginas de *Rubaiyat*, de Omar Khayyam, manuscrito de William Morris (1872). Disponível no site THE VISION OF WILLIAM MORRIS (University of Maryland): <http://migre.me/qTivl>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 40 - Página de *Odes of Horace*, manuscrito de William Morris (1874). Disponível no site WILLIAM MORRIS ARCHIVE:

<<http://morrisedition.lib.uiowa.edu/aeneid.html>> Acesso 30. jan. 2015.

FIGURA 41 - Página de *Odes of Horace*, manuscrito de William Morris (1874). Disponível no site THE VISION OF WILLIAM MORRIS (University of Maryland): <<http://migre.me/qTivl>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURAS 42a e 42b - Páginas da *Eneida*, de Virgílio, manuscrito de William Morris (1874). Disponíveis em:

<<http://migre.me/qTiJQ>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 43 - “Prologue to the Volsung Tale”, página de *A Book of Verse* (1870) de William Morris, em manuscrito caligrafado e iluminado por ele. Disponível no site AMANAIMAGES:

<<http://migre.me/qT51q>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 44 - “Sonnet to Grettir Amsdunson”, página de *A Book of Verse* (1870) de William Morris, em manuscrito caligrafado e iluminado por ele. Disponível no site WILLIAM MORRIS ARCHIVE:

<<http://morrisedition.lib.uiowa.edu/grettir.html>> Acesso 30. jan. 2015.

FIGURA 45 - Abertura de “A note by William Morris on his aims in founding the Kelmscott Press” (Londres: Kelmscott Press, 1898).

Edição fac-similar disponível em:

<<http://migre.me/qT3dc>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 46 - Tipos criados por William Morris para a Kelmscott Press. Disponível no site WILLIAM MORRIS ARCHIVE:

<<http://morrisedition.lib.uiowa.edu/BookArts/TypeFaces.html>>

Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 47 - Página de *Sentiments and Similes of William Shakespeare*, editado e ilustrado por Henry Humphreys (Londres: Brown, Green & Longmans, 1851). Disponível no site VICTORIAN WEB:

<<http://migre.me/qVFTa>> Acesso em 30 jan. 2015.

FIGURA 48 - Página de *Gothic Architecture*, de William Morris. (Londres: Kelmscott Press, 1893). Edição fac-similar disponível em:

<<http://migre.me/qU9XM>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 49 - Página de *Psalmi Penitentiales* (Londres: Kelmscott Press, 1894). Disponível em:
<<http://migre.me/qT5fE>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 50 - Página de *The Golden Legend* de Jacobus de Morravagine. (Londres: William Caxton, 1483). Disponível no site da CHRISTIE'S: <<http://migre.me/qT5r9>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 51 - Página de *The Golden Legend* (Londres: Kelmscott Press, 1892). Disponível no site da QUEEN'UNIVERSITY LIBRARY:
<<http://migre.me/qT5ye>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 52 - Abertura de *The Nature of Gothic*, de John Ruskin. Cf. RUSKIN, 1892.

FIGURA 53 - Frontispício de *The Works of Geoffrey Chaucer*. Cf. CHAUCER, 1896.

FIGURA 54 - Retrato de Chaucer na edição de John Bell (1782). Disponível no site CHAUCER EDITIONS:
<<http://migre.me/qT6Sz>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 55a (retrato de Chaucer) e FIGURA 55b (de John Urry), na edição de Urry (1721). Disponíveis no site CHAUCER EDITIONS:
<<http://migre.me/qT6Wx>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURAS 56 a 63- Páginas de *The Works of Geoffrey Chaucer*. Cf. CHAUCER, 1896.

FIGURAS 64 e 65 - Frontispício e página final de *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs*. Cf. MORRIS, 1898.

FIGURA 66 - Abertura de *The Story of Sigurd the Volsung* na edição de Ellis (Londres, 1877). Edição fac-similar disponível em:
<<http://migre.me/qT6G1>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURAS 67 a 73 - Páginas de *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs*. Cf. MORRIS, 1898.

FIGURA 74 - “Morte de Siegfried” em manuscrito do *Nibelungenlied* (séc. XV). Disponível em:

<<http://migre.me/qT6Bd>> Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 75 - Página do manuscrito de *Flateyjarbók* (Islândia, séc. XIV). Imagem disponível em:

<<https://es.wikipedia.org/wiki/Flateyjarb%C3%B3k>>

Acesso em 30. jan. 2015.

FIGURA 76 – Página do *Saltério da Rainha Mary* (Inglaterra, c.1310). Disponível no site da BRITISH LIBRARY:

<<http://migre.me/qT0sM>> Acesso em 30. jan. 2015.

APÊNDICE A – AS TRADUÇÕES DE WILLIAM MORRIS¹

DO LATIM

The Aeneids of Virgil, done into English. (versos)
Londres: Ellis & White, 1876.

DO GREGO

The Odyssey of Homer Done into English Verse. (2 v.)
Londres: Reeves & Turner, 1887.

Iliad of Homer (versos)
Inacabada, não publicada.

DO FRANCÊS ANTIGO

The Tale of King Florus and the fair Jehane (prosa)
Londres: Kelmscott Press 1893.

The Tale of the Friendship of Amis and Amile (prosa)
Londres: Kelmscott Press, 1894.

The tale of the Emperor Coustans (prosa)
A Tale of Over sea (prosa)
Londres: Kelmscott Press, 1894.

The Ordination of Knighthood (versos)
in *The Order of Chivalry*. Londres: Kelmscott Press, 1893.

¹ Lista das traduções publicadas de Morris, embora inclua, por significativas, algumas inacabadas e inéditas. Em contrapartida, não inclui alguns poemas publicados apenas nas Obras Completas de Morris editadas postumamente por sua filha.

Lancelot of the Lake (prosa)
Inacabada, não publicada.

Tristram (prosa)
Inacabada, não publicada.

DO INGLÊS ANTIGO (com A. J. Wyatt)

The Tale of Beowulf Done Out of the Old English Tongue.
(versos) Londres: Kelmscott Press, 1895.

SAGAS ISLANDESAS (com Eiríkr Magnússon)

Grettis Saga: The Story of Grettir the Strong (prosa)
Londres: F. S. Ellis, 1869.

Völsunga Saga: The Story of the Volsungs and Niblungs, with certain Songs from the Elder Edda. (verso e prosa)
Londres: Ellis, 1870.

Three Northern Love Stories, and Other Tales (prosa)
The Story of Gunnlaug the Worm-Tongue and Raven the Skald
The Story of Frithiof the Bold
The Story of Viglund the Fair
The Tale of Hogni and Hedinn
The Tale of Roi the Fool
The Tale of Thorstein Staff-Smitten
London: Ellis and White, 1875.

Egils Saga (prosa)
in MORRIS, May. *William Morris: Artist, Writer, Socialist.*
Londres: Blackwell, 1936.

The Story of Kormak the Son of Ogmund (prosa)
Londres: William Morris Society, 1970.

“SAGA LIBRARY” (Londres: Bernard Quaritch, 1891-1905):

Vol. 1, 1891. Traduzido por Morris, “cotejado” por Magnússon:

The Story of Howard the Halt

The Story of the Banded Men

The Story of Hen Thorir

Vol. 2, 1892. Traduzido por Morris, “cotejado” por Magnússon:

The Story of the Ere-Dwellers

The Story of the Heath-Slayings

Vol. 3, 1893. Traduzido por Morris, “cotejado” por Magnússon:

The Stories of Norway called the Round World

(*Heimskringla I*)*:

The Preface of Snorri Sturluson

The Story of the Ynglings

The Story of Halfdan the Black

The Story of Harald Hairfair;

The Story of Hakon the Good;

*The Story of King Harald Greycloak and of Earl Hakon
the son of Sigurd*

The Story of King Olaf Tryggvison

Vol. 4, 1894. Traduzido por Magnússon, “cotejado” por Morris:

The Stories of Norway called the Round World

(*Heimskringla II*):

The Story of Olaf the Holy, the Son of Harald

Vol. 5, 1895. Traduzido por Magnússon, “cotejado” por Morris:

The Stories of Norway called the Round World

(*Heimskringla III*):

The Story of Magnus the Good

The Story of Harald the Hard-Redy

The Story of Olaf the Quiet

* Coletânea de sagas de reis redigida por Snorri Sturluson em c. 1230, o conjunto de manuscritos conhecido como *Heimskringla* é assim chamado pelas primeiras palavras de um deles: *kringla heimsins*, “o círculo do mundo”. Morris e Magnússon traduziram todas as suas 16 sagas, repartidas em 4 volumes da “Saga Library”.

The Story of Magnus Barefoot
The Story of Sigurd the Jerusalem-Farer, Eystein, and Olaf
The Story of Magnus the Blind and Harald Gilli
The Story of Ingi, Son of Harald, and his Brethren
The Story of Hakon Shoulder-Broad; The Story of King Magnus, Son of Erling

POEMAS

“Hafbur and Signy”
 “The Lay of Christine”
 “Hildebrand and Hellelil”
 “Knight Aagen and Maiden Else”
 “The Son’s Sorrow”
 “The Mother Under the Mold”
 “Agnes and the Hill Man”
 In MORRIS, William. *Poems by the Way*.
 Londres: Kelmscott Press, 1891.

“The Song of Atli”
 “The Whetting of Gudrun”
 “The Lay of Hamdir”
 “The Lament of Oddrun”
 Part of the Lay of Sigrdrifa”
 Part of the Second Lay of Helgi Hundings-bane”
 “The Short Lay of Sigurd”
 “The Hell-Ride of Brynhild”
 “Fragments of The Lay of Brynhild”
 “The Second or Ancient Lay of Gudrun”
 In *Volsunga Saga* (Londres: Ellis, 1870)

APÊNDICE B – AS PUBLICAÇÕES DA KELMSCOTT PRESS

1. *The Story of the Glittering Plain*, de William Morris. 1891
2. *Poems by the Way*, de William Morris. 1891
3. *The Love-Lyrics and Songs of Proteus*,
de Wilfred Scawen Blunt. 1892
4. *The Nature of Gothic*, de John Ruskin.
Prefácio de William Morris. 1892
5. *The Defence of Guenevere and Other Poems*,
de William Morris. 1892
6. *A Dream of John Ball and A King's Lesson*, de William Morris. 1892
7. *The Golden Legend* [c.1260], de Jacobus de Voragine. 1892
Tradução [1493] do latim de William Caxton. Editado por H.
Sparling.
8. *The Recuyell of the Historyes of Troye* [1464], de Guido Delle
Colonne. 1892
Tradução [c.1475] do latim de William Caxton. Editado por H.
Sparling.
9. *Biblia Innocentium: Being the Story of God's chosen People Before
the Coming of Our Lord Jesus Christ upon Earth*, de J. W. Mackail.
1892
10. *The History of Reynard the Fox*. Anônimo.
Tradução [1481] do francês de William Caxton. Editado por H.
Sparling. 1892

11. *The Poems of William Shakespeare*. 1893
 Editado por. F. S. Ellis a partir dos originais de *Venus and Adonis* (1593); *The Rape of Lucrece* (1594); *Sonnets* (1609); *The Lover's Complaint*.
12. *News from Nowhere*, de William Morris. 1893
13. *The Life of Thomas Wolsey, Cardinal Archbishop of York* [1558], de George Cavendish. 1892
 Editado por F. S. Ellis a partir do manuscrito autógrafo.
14. *The Order of Chivalry, and L'Ordene de Chevalerie*. 1893
 Editado por. F. S. Ellis. Edição bilíngue.
 O volume contém:
The Order of Chivalry: tradução [1474] de William Caxton, a partir da versão francesa do original catalão de Ramon Llull [c.1280].
L'Ordene de Chevalerie, texto francês medieval anônimo, seguido de sua tradução inglesa por William Morris: *The Ordination of Knighthood*.
15. *The History of Godefrey of Boloynes and of the Conquest of Iherusalem*, de William Tyre, Archbishop of Tyre. 1893
 Tradução de William Caxton [1481], via versão francesa.
 Editado por H. Sparling.
16. *Utopia* [1516], de Thomas More. 1893
 Tradução do latim [1551] de Ralph Robinson. Prefácio de William Morris. Editado por. F. S. Ellis.
17. *Maud: A Monodrama*, de Alfred Lord Tennyson, 1893.
18. *Gothic Architecture: A Lecture for the Arts and Crafts Exhibition Society*, de William Morris, 1893.
19. *Sidonia the sorceress* [1847], de William Meinhold. 1893
 Tradução do alemão de Francesca Speranza lady Wilde.
20. *Ballads and Narrative Poems*, de Dante Gabriel Rossetti, 1893.
- 20a. *Sonnets and Lyrical Poems*, de Dante Gabriel Rossetti, 1894.

21. *The Tale of King Florus and the fair Jehane*. Anônimo. 1893
Tradução do francês de William Morris.
22. *The Story of the Glittering Plain which has also been called the Land of Living Men or the Acre of the Undying*, de William Morris. 2ª edição, ilustrada. 1894
23. *Of the Friendship of Amis and Amile*. Anônimo. 1894
Tradução do francês de William Morris.
24. *The Poems of John Keats*. 1894
Editado por. F. S. Ellis.
25. *Atalanta in Calydon: a Tragedy*,
de Algernon Charles Swinburne. 1894.
26. *The tale of the Emperor Coustans and of Over sea*. Anônimo. 1894
Tradução do francês de William Morris.
27. *The Wood Beyond the World*, de William Morris. 1894.
28. *The Book of Wisdom and Lies* [c.1700],
de Sulkhan-Saba Orbeliani. 1894
Tradução do georgiano e notas de Oliver Wardrop.
29. *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. 1895
Editado por. F. S. Ellis. 3 volumes.
30. *Psalmi penitentiales*. 1894
Tradução inglesa anônima. Editado por F. S. Ellis a partir de um manuscrito do século XV.
31. *Epistola de contemptu mundi di frate Hieronymo da Ferrara dellordine de frati predicatori la quale manda ad Elena Buonaccorsi sua madre, per consolarla della morte del fratello, suo zio*, de Girolamo Savonarola [1452–1498]. 1894
Editado em italiano por Charles Fairfax Murray, a partir do manuscrito autógrafa.

32. *The tale of Beowulf. Done Out of the Old English Tongue.*
Anônimo. 1895
Tradução do inglês arcaico de William Morris e A. J. Wyatt.
33. *Syr Percyvelle of Gales.* Anônimo. 1895
34. *The Life and Death of Jason, a Poem,* de William Morris, 1895.
35. *Child Christopher and Goldilind the Fair.* William Morris, 1895.
36. *Hand & Soul,* de Dante Gabriel Rossetti. 1895.
37. *Poems Chosen Out of the Works of Robert Herrick [1591-1674].*
1895
Editado por. F. S. Ellis.
38. *Poems Chosen Out of the Works of Samuel Taylor Coleridge.* 1896
Editado por. F. S. Ellis.
39. *The Well at the World's End,* de William Morris, 1896.
40. *The works of Geoffrey Chaucer, now newly imprinted.* 1896
Editado por. F. S. Ellis.
41. *The Earthly Paradise,* de William Morris. (8 vol.) 1896-1897
42. *Laudes Beatae Mariae Virginis.* 1896
Editado em latim por S. C. Cockerell, a partir de um saltério [c.1220] da biblioteca de Morris.
43. *The Floure and the Leafe* [Anônimo, c. 1470] *and the Boke of Cupide* [c.1400], de Sir Thomas Clanvowe. 1896
Editado por. F. S. Ellis.
44. *The Shepheardes Calendar: Conteyning Twelve Aeglogues Proportionable to the Twelve Monethes* [1579], de Edmund Spenser. Editado por. F. S. Ellis. 1896
45. *The Water of the Wondrous Isles,* de William Morris. 1897.

46. *Sire Degrevaunt* [Anônimo, séc. xv]. 1896
Editado por F. S. Ellis.

EDIÇÕES PÓSTUMAS

47. *Syr Ysambrace*. 1897
Editado por F. S. Ellis,
48. *Some German Woodcuts of the Fifteenth Century*,
de William Morris. 1898
Inacabado. editado por Sydney Cockerell.
49. *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs*,
de William Morris. 1898
50. *The Sundering Flood*, de William Morris. 1897
51. *Love is Enough, or the Freeing of Pharamond*,
de William Morris. 1897
52. *A Note by William Morris on his aims in founding the Kelmscott
Press: together with short description of the press by S. C.
Cockerell, and an Annotated List of the Books printed thereat*,
de William Morris e Sidney Cockerell. 1898

FONTES:

COCKERELL, Sidney C. “An annotated list of the books printed at the Press”, in
SPARLING, H. Halliday. *The Kelmscott Press and William Morris Master-
Craftsman*. Londres: Macmillan and Co., 1924, p. 148-172.

PETERSON, William S. *The Kelmscott Press - A History of William Morris's
Typographical adventure*. University of California Press, 1991. p. 315-323.

OBRAS AUTORAIS DE MORRIS

Poesia

Poems by the Way
The Defence of Guenevere and Other Poems
The Life and Death of Jason. A Poem
The Earthly Paradise
The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs
Love is Enough, or the Freeing of Pharamond

Romances

The Story of the Glittering Plain.
A Dream of John Ball and A King's Lesson
News from Nowhere
The Wood Beyond the World
The Well at the World's End
The Water of the Wondrous Isles
The Sundering Flood
Child Christopher

Ensaaios

Gothic Architecture: A Lecture for the Arts and Crafts
Exhibition Society
A note by William Morris on his aims in founding the Kelmscott
Press
Some German Woodcuts of the Fifteenth Century

OBRAS TRADUZIDAS

Utopia. de\Thomas More (do latim, por Ralph Robinson)
Sidonia the Sorceress. de William Meinhold (do alemão, por
 Francesca Speranza lady Wilde)
The Book of Wisdom and Lies. de Sulkhan-Saba Orbeliani (do
 georgiano, por Oliver Wardrop)
Psalmi Penitentiales (do latim, trad. anônima)

Traduções de Morris

The Ordination of Knighthood
Of King Florus and the fair Jehane
Of the Friendship of Amis and Amile
The Tale of the Emperor Coustans and of Over sea
The Tale of Beowulf

Traduções de Caxton

The Golden Legend
Recuyell of the Historyes of Troye
The History of Reynard the Foxe
The History of Godefrey of Boloynes
The Order of Chivalry

EDIÇÕES EM LÍNGUA ESTRANGEIRA

Laudes Beatae Mariae Virginis (latim)
Epistola de Contemptu Mundi (italiano)
L'Ordene de Chevalerie (edição bilíngue – francês)

**APÊNDICE C – OS ENSAIOS DE WILLIAM MORRIS
SOBRE O LIVRO**

The Woodcut of Gothic Books (1892)*

Printing (com Emery Walker, 1893)*

The Ideal Book (1893)*

Some Notes on the Illuminated Books of the Middle Ages (1894)

The Early Illustration of Printed Books (1895)

*On the Artistic Qualities of the Woodcut Books of Ulm and
Augsburg in the Fifteenth Century* / (1895)

*A Note by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott
Press* (1896)*

*Some Thoughts on the Ornamented Manuscripts of the Middle
Ages* (inacabado, s/d)*

* Ensaios traduzidos a partir dos textos estabelecidos e reunidos por William Peterson em *The Ideal Book*. (Morris; Peterson, 1992). Observa Peterson que suas alterações aos textos se resumiram à substituição de “&” por “and”, e à introdução do itálico, inexistente nos originais de Morris.

1. AS XILOGRAVURAS DOS LIVROS GÓTICOS²

Terei logo mais o prazer de lhes mostrar uma sequência de ilustrações tiradas de livros do século XV e primeiros anos do XVI. Antes, porém, gostaria de ler umas poucas observações sobre a gênese e qualidade do tipo de arte ilustrada por esses exemplos, e sobre as lições que nos trazem.

A mais antiga destas ilustrações não sendo, provavelmente, anterior a cerca de 1420, e datando, quase todas, de mais de cinquenta anos depois, elas evidentemente pertencem ao último período da arte medieval, uma ou outra podendo ser formalmente atribuída ao início da Renascença, embora permaneça gótica em espírito. É curioso observar, com efeito, a subitaneidade com que o gótico, em alguns casos, foi suplantado pelo estilo neoclássico, sobretudo na Alemanha: os últimos livros publicados, na década de 1490, por Koberger, o grande impressor de Nuremberg, tais como a *Crônica de Nuremberg* e o *Schatzbehalter*, não dão sinais da mudança por vir mas, dez anos mais tarde, abracadabra, já não se encontra uma partícula sequer de ornamento gótico em nenhum livro alemão impresso, embora fossem góticas em essência, ao meu ver, as obras figurativas de um grande homem, Albert Dürer.

A maioria desses livros, todos os daquele primeiro período, na verdade, (as exceções sendo sobretudo alguns esplêndidos livros ornamentados franceses, inclusive os suntuosos Livros de “Horas”), visavam a ser livros populares: os grandes fólhos teológicos, os livros jurídicos, as decretais e outros do gênero dos primeiros impressores alemães, embora fossem milagres de beleza tipográfica, eram ornamentados, quando o eram, pelo iluminador, exceção feita do esplêndido *Saltério* de Gutenberg que constitui, simultaneamente, a primeira e melhor peça de impressão ornamental a cores jamais realizada. Os refinados e perfeitos volumes de clássicos produzidos pelos primeiros impressores romanos e venezianos também desdenhavam recorrer à gravura em madeira, embora fossem, não raro,

² *The Woodcut of Gothic Books*. Palestra proferida a convite da Seção de Artes Aplicadas da Society of Arts, Londres, em 26 de janeiro de 1892. Texto original disponível em: <<http://migre.me/qUScV>> Acesso em 30. Jan. 2015.

lindamente iluminados, e só depois de Jenson, o francês que levou a letra romana à perfeição, só quando a tipografia italiana começou a declinar, é que se tornou usual a ilustração por métodos reprodutíveis; e sabemos que esses livros ilustrados eram vistos como artigos inferiores, vendidos a preços bem menores que o das páginas não ornamentadas dos grandes impressores. Observe-se, confirmando o argumento de que livros xilográficos eram livros baratos, que eram eles, na maioria dos casos, edições vernáculas de obras anteriormente impressas em latim.

O trabalho que vou lhes mostrar possui, então, como primeira desvantagem, uma rusticidade passível de desfigurar formas baratas de arte, numa época em que não existia o recurso da duvidosa plausibilidade que acode hoje em dia nossa arte barata. Sua segunda desvantagem é a de pertencer à idade avançada do Medievo, e não à sua juventude ou vigorosa maturidade. Mas, ainda assim, trata-se de arte, e não de um mero “artigo” comercial e, embora produzido pela Idade Média agonizante, uma vez que esta ainda não morrera, preserva muitas qualidades de seu período mais auspicioso; além disso, a necessidade de adaptar o desenho da época a um novo material e método insuflou-lhe uma vida especial, repleta de interesse e ensinamentos para os artistas de todas as épocas que sabem manter seus olhos abertos.

Todas as artes orgânicas, as as artes que florescem genuinamente, em oposição à arte retórica, retrospectiva, ou acadêmica, arte que não traz em si um real florescimento, têm em comum duas qualidades: a épica e a ornamental. Suas duas funções são a narração de uma história e a ornamentação de um espaço ou objeto tangível. O trabalho e engenhosidade necessários para a produção de qualquer coisa que nos chame a atenção enquanto obra de arte se veem desperdiçados quando empregados em algo que não seja esses dois objetivos. A arte medieval, resultante de uma longa cadeia ininterrompida de tradição, é preeminente graças a seu domínio dessas duas funções que, de fato, interagem naquela época mais que em qualquer outra. Não só toda a sua arte específica é óbvia e simplesmente bela enquanto ornamento, como seu ornamento é também animado por um vigoroso sentido, de modo que, num como noutro, a vida nunca esmorece e o prazer sensual dos olhos tampouco vem a faltar. Não há que se perguntar: Agora que tenho a história, como vou embelezá-la? Ou: Agora que criei a beleza, o que faço com ela? Pois tem-se as duas juntas, inseparáveis uma da outra. A força da tradição, que culminou na Idade Média, tinha decerto muito a ver com essa unidade entre o desenho épico e o ornamento. Ela supria as deficiências individuais pela imaginação coletiva (vejam-se as frases e versos sempre recorrentes na genuína poesia ou balada épica);

assegurava a herança do artesanato habilidoso e instinto estético entre as sucessivas gerações de artesãos, e cultivava a apreciação de boas obras por parte do público em geral. Hoje em dia, os artistas trabalham essencialmente para os artistas, considerando o leigo insciente com um desprezo que nem mesmo a necessidade de ganhar a vida os obriga a disfarçar. Na idade da arte, somente para artistas podiam trabalhar, pois que todo indivíduo era um artista em potencial.

Ora, naquele período, quando a literatura escrita ainda era divina e quase milagrosa para os homens, era impossível os livros não participarem da arte épico-ornamental vigente. Em consequência, cultivavam-se ao máximo as possibilidades de páginas que continham a sabedoria e conhecimento dos tempos passados e presentes. A alta Idade Média foi, mais que qualquer época, a idade da *escrita*, a começar pela maravilhosa caligrafia dos manuscritos irlandeses. São belas as páginas de quase todos os livros do século VIII ao XV, mesmo quando não comtêm ornamentos. Nas que são ornamentadas, sem imagens ilustrativas do texto, a beleza, a alegre e inexaurível criatividade do iluminador tanto agradam ao olhar, tanto atijam a imaginação, que mal ousamos desejar que a história materializada em caracteres escritos fosse mais ilustrada. Quando isto sucede, porém, e o livro se mostra repleto de ilustrações que também narram a história escrita com um desenho da mais conscienciosa autenticidade e, quanto à execução, com grande pureza de traçado e extrema delicadeza no colorido, pouco nos resta a dizer senão que a única obra de arte que sobrepuja um livro medieval completo é uma construção medieval completa. Isto pode ser afirmado, com um mínimo de conhecimento, sobre os livros de aproximadamente 1160 a 1300. Depois desta data, a obra mais perde em simplicidade e pureza do que ganha em qualidades pictóricas e, finalmente, após meados do século XV, embora ainda sejam belos, os livros iluminados perdem muito de sua individualidade no aspecto ornamental e, em sua maioria, só se redimem da banalidade quando possuem excelentes miniaturas.

Entra aqui, porém, um novo elemento, trazido pela invenção da imprensa e a gradual substituição do escriba pelo punctionista, fundador de tipos e impressor. As letras impressas dos novos artífices reproduziam as caligráficas o mais fielmente possível, a tal ponto que eles copiavam as infernais abreviações que se tinham gradualmente introduzido nos manuscritos; mas, como já mencionei, os produtores de livros sérios não substituíram o trabalho do iluminador pelo do xilogravador, quer na pintura, quer nos ornamentos. Com efeito, a arte de imprimir gravuras a partir de pranchas de madeira é anterior à de imprimir livros e dela se origina, sem dúvida, a ilustração de livros. As primeiras

xilogravuras eram imagens avulsas de temas religiosos que circulavam para a edificação dos fiéis, em geral coloridas a mão nos exemplos que chegaram até nós, e decerto sempre visavam a ser coloridas. As mais antigas podem remontar a 1380, e muitas são datadas da primeira metade do século XV, embora as datas sempre sejam motivo de especulação. O desenvolvimento da ilustração de livros propriamente dita, contudo, não pôs, de modo algum, um termo à sua produção. Várias foram realizadas entre 1450 e 1490, e algumas, nos primeiros anos do século XVI; só as mais antigas, porém, possuem um estilo particular. Um são grosseiramente talhadas, outras timidamente, mas algumas são razoavelmente bem e poucas são tão ruins a ponto de não preservarem a expressividade do desenho. O desenho da maioria dessas gravuras primitivas é, no geral, admirável, e tão distante quanto possível da banalidade; muitas delas, ou mesmo sua maioria, são requintadas expressões da fervorosa devoção medieval – a qual, para nós, é um tanto encoberta pela estranheza, ou mesmo o grotesco que a ela se associavam, mas cuja realidade não apresenta dúvidas para quem estudou o período sem preconceitos. Entre elas, podemos citar um desenho de Cristo sendo espremido no lagar, que provavelmente remonte ao final do século XIV, mas pode sem desvantagem ser equiparado a uma bela obra do século XIII.

O passo seguinte em direção ao livro ilustrado nos leva ao livro xilográfico, onde as imagens gravadas são acompanhadas de um texto, também gravado em madeira, os fólhos sendo impressos por fricção em apenas um dos lados. A origem dos mais notáveis entre esses livros, o *Ars moriendi*, o *Lord's Prayer*, o *Song of Solomon*, a *Biblia pauperum*, o *Apocalypse*, e o *Speculum humanae salvationis*, vem sendo debatida, juntamente com a questão do primeiro impressor a usar tipos móveis³, com mais acrimônia do que seria necessário. Não sendo um erudito, não acrescento uma palavra sequer a esta controvérsia; basta dizer que essas obras foram executadas em algum momento entre 1430 e 1460, e que seu estilo era quase totalmente dominante no período gótico em Flandres e na Holanda, ao passo que tinha pouca influência sobre os xilogravadores germânicos. No mais, todos esses livros têm muito mérito enquanto obras de arte; seria difícil encontrar uma interpretação dos fatos mais honesta ou poética que a do *Speculum humanae*

³ Fora erguida em 1856, na cidade de Harlem, Holanda, uma estátua de Laurens Coster (1370-1440), considerado por alguns como o verdadeiro inventor da imprensa. Coster teria, antes de Gutenberg, imprimido alguns livros usando letras cortadas em cortiça. (N. T.)

salvationis; nem desenhos mais graciosos e tocantes que os do *Cântico de Salomão*. As gravuras da *Biblia pauperum* são rudimentares, mas plenas de vigor e expressão. O *Ars moriendi* é muito bem desenhado e executado, mas o tema não é tão interessante. O *Apocalipse* e o *Padre Nosso* são ambos excelentes, sendo o primeiro em nada inferior, no desenho, às melhores pinturas do Apocalipse em manuscritos do final do século XIII.

Chegamos agora às xilogravuras que ornaram os livros comuns do período gótico, e foram surgindo com certo acanhamento. Na Alemanha e Itália, os dois exemplos, cronologicamente não muito distantes um do outro, são o *Historie von Joseph, Daniel, Judith, und Esther*, impresso por Albrecht Pfister em Bamberg, 1462, e o *Meditações* de Turrecremata (ou Torquemada), impresso em Roma por Ulric Han, no ano de 1467, cujas gravuras, embora reproduzidas, por ordem do Papa, dos afrescos de uma igreja romana (Santa Maria Sopra Minerva), são tão germânicas quanto possível e, embora não destituídas de espírito, bastante rudimentares no desenho e execução.

Depois desta data, porém, a escola de xilogravura desenvolveu-se rapidamente e, no conjunto, a Alemanha, que ficara bem para trás na arte da iluminura, agora assumia a vanguarda da nova arte.

As principais escolas foram as de Ulm e Augsburg, Mogúncia, Estrasburgo, Basiléia e Nuremberg, sendo esta última a mais tardia. Os exemplos que dentro em pouco terei o prazer de lhes mostrar são todos da escola de Ulm e Augsburg, e da de Nuremberg, sendo a primeira a mais representativa do estilo primitivo, e a segunda, do tardio. Mas mencionaria, de passagem, que alguns dos primeiros livros da Basiléia, notadamente o *Speculum humanæ salvationis*, de Bernard Richel, possuem um grande valor e que, na década de 1480, havia em Mogúncia uma escola que produziu, entre outros, um Herbário muito bonito e o *Peregrinatio* de Breydenbach, o qual, entre outros méritos, como a representação realista das cidades no caminho da Terra Santa, contém as mais bem executadas xilogravuras da Idade Média. É claro que muitas outras cidades da Alemanha produziram livros ilustrados, mas podem ser remetidas, pelo estilo, a uma ou outra dessas escolas.

Na Holanda e Flandres, havia uma nobre escola de xilogravura, de cunho delicadamente decorativo, muito franco e expressivo, que era, como já disse, descendente direta dos livros xilográficos. O nome do impressor que produziu a maior parte dos livros desta escola foi Gerard Leeu (ou Leão), que imprimiu inicialmente em Gouda, e depois em Antuérpia. Mas Colard Mansion, de Bruges, que imprimiu poucos livros e foi o mestre de Caxton na arte de imprimir, produziu

alguns poucos belíssimos espécimes de livros ilustrados. Uma das mais notáveis obras ilustradas publicadas nos Países Baixos — que menciono devido a sua particularidade — é o *Chevalier délibéré* (poema alegórico [de Olivier de la Marche] sobre a morte de Carlos, o Temerário), de que lamento não poder lhes mostrar um slide, já que não foi possível realizá-lo a contento. Este livro, publicado em Schiedam⁴, em 1500, pende decididamente mais para o estilo francês do que para o modo nativo trazido dos primeiros livros xilográficos.

A França se iniciou um pouco tardiamente tanto na impressão como na ilustração de livros, a maioria de suas obras ilustradas de importância datando do período entre 1485 e 1520; mas captou a arte da decoração de livros com uma firmeza e plenitude bem características do gênio francês; além disso, perpetuou o estilo gótico por mais tempo que as outras nações. É insuperável a qualidade decorativa dos livros franceses, e muitas de suas xilogravuras, para além dos méritos decorativos, oferecem o interesse adicional das qualidades românticas que introduzem: todas poderiam ser ilustrações do *Morte d'Arthur* ou do *Tristão*.

Na Itália, a partir de 1480, a ilustração de livros se generalizou, como já disse, de mãos dadas com o decaimento da impressão. As duas grandes escolas italianas são Florença e Veneza. É preciso dizer que, no geral, a primeira foi superior, no que pese o famoso *Polyphilus* aldino, cujas gravuras são, aliás, bastante desiguais. Devo lembrar que boa parte das ilustrações dos livros publicados na Itália, como as do *Meditações de Torquemada* de Ulric Han, são de estilo puramente germânico, o que seria apenas de se esperar, uma vez que os primeiros impressores da Itália eram, em sua maioria, alemães.

Lamento ter de dizer isso, mas a Inglaterra não ficou conhecida por uma escola gótica de ilustração de livros: as gravuras de nossos primeiros livros impressos são, na melhor das hipóteses, pranchas francesas ou flamengas muito bem copiadas e, na pior, muito mal copiadas. Este fato, lamentável, é curioso se considerarmos o que também é um fato: nos séculos XIII e XIV, os ingleses eram, no conjunto, os melhores ornamentadores de livros.

Ainda teria umas palavras a dizer sobre as lições práticas a serem tiradas do estudo dessas obras de arte; mas antes, se me permitem, vou mostrar slides que trazem exemplos destas xilogravuras. Antes, só preciso dizer algo que muitos de vocês decerto já sabem: essas antigas pranchas não eram gravadas a topo pelo buril numa peça de madeira granosa (hoje, invariavelmente, de buxo), e sim com a lâmina trabalhan-

⁴ Cidade da Holanda meridional. (N. T.)

do à veia⁵, em madeira de pereira ou similar — um feito bem mais difícil para gravuras delicadas como, por exemplo, as maravilhosas estampas de Lützelburger para *Dança da Morte*.

[O sr. Morris mostrou então, com a lanterna mágica, uma série de slides que descreveu como segue:]

1. Esta foi tirada do *Ars moriendi*, cerca de 1420. Podem chamá-la de flamenga ou holandesa, correndo o risco de alimentar a controvérsia que mencionei há pouco.

2. O *Cântico de Salomão*, aproximadamente da mesma data.

3. Do primeiro livro ilustrado da escola de Ulm. *As nobres e famosas damas de Boccaccio*. Começa com Adão e Eva. A letra inicial é bem característica da escola de ornamentos de Ulm. A cauda da serpente forma o S, e nos anéis da cauda há pequenas figuras representando os sete pecados mortais.

4. Outra página do mesmo livro. *Ceres e a Arte da Agricultura*. Um dos grandes inconvenientes da impressão com pranchas de madeira, naquela época, era a leveza das prensas. O único recurso era imprimir com o papel ainda úmido, e com uma almofada macia, de modo que a prancha penetrasse bem o papel; mas muitos livros, inclusive este, ficaram bastante prejudicados.

5. Outra página do mesmo livro. A data é 1473.

6. Esta é de um livro de Augsburg, *Speculum vite humanæ*, escrito por um bispo espanhol, um grande sucesso na Idade Média. Traz as vantagens e desvantagens de todas as condições humanas. Esta prancha contém uma árvore genealógica da família de Habsburgo e é um bonito exemplo de desenho ornamental bem gravado.

7. Do mesmo livro; representa não os “Cinco Todos”⁶ com que estão familiarizados, mas os “Quatro Todos”: o fidalgo, o mercador, o nobre, e o pobre, que sustenta o conjunto todo, com seus dedos do pé atravessando os sapatos. É um belo espécime da impressão de Günther Zainer. As letras iniciais são muito elegantes em todos os livros de Augsburg.

⁵ Gravar à veia: técnica em que se gravava a prancha no sentido paralelo às fibras da madeira. Somente no final do século XVIII se desenvolveria a técnica de gravar a topo, no sentido perpendicular à direção das fibras, que permite maior delicadeza e variedade dos traços. (N. T.)

⁶ *The Five Alls* era uma imagem, encontrada em muitos *pubs* na forma de cartazes, representando cinco figuras, cada qual com um lema: um rei, vestindo seu aparato: eu governo a todos; um bispo, seu pontifical: eu rezo por todos; um advogado, sua toga: eu defendo a todos; um soldado, seu uniforme: eu luto por todos; um agricultor, com suas ferramentas: eu pago por todos. (E. Cobham Brewer 1810–1897. *Dictionary of Phrase and Fable*. 1898.)

8. Esta é uma ilustração do “Advogado Injusto”, no mesmo livro, tomando dinheiro de ambas as partes. Este livro é datado de 1475.

9. Das *Fábulas de Esopo*, uma reprodução do “Esopo de Ulm” de Anthony Sorg, de Augsburg. Estes desenhos para as ilustrações do *Esopo* atravessaram a Idade Média, com poucas alterações.

10. “King Stork and King Log”, do mesmo livro.

11. Esta é do *Fablebook of Bidpay*, de Conrad Dinckmut, que trouxe para a geração seguinte o esplendor primitivo da escola de Ulm; cerca de 1486.

12. “The Parrot in a cage”, com as senhoras criando uma falsa tempestade para que o pobre pássaro fosse condenado à morte. Dinckmut realizou algumas obras notáveis, uma das melhores sendo uma tradução alemã do *Eunuchus* de Terence; outra, a *Chronicle of the Swabians*.

13. O *Schatzbehalter*, publicado por Koberger, de Nuremberg; 1491. Embora bastante tardio, não há traço de qualquer influência clássica em seu desenho. A arquitetura, por exemplo, é puramente germânica tardia.

14. Do mesmo livro, “O encontro de Josué com o Anjo” e “Moisés e o arbusto ardente”.

15. Página, ou parte de uma página, da decantada *Crônica de Nuremberg*, impressa por Koberger em 1493. Temos aqui, de certa forma, uma exceção à regra de que os livros ilustrados eram em vernáculo, já que está em latim; mas também existe uma edição alemã.

16. Outro exemplo do mesmo livro.

17. De um curioso livro de devoção, *Der Seusse*, impresso por Anthony Sorg em Augsburg, por volta de 1485.

18. Outra página, que mostra o talento decorativo com que tratavam a composição das imagens.

19. Um exemplo da escola flamenga, característico do desenho branco no preto muito utilizado tanto pelos xilogravadores florentinos como pelos flamengos. Pertence a uma *Vida de Cristo* publicada por Gerard Leeu em 1487.

20. Outra página do mesmo livro. Há certamente dois artistas para este livro, e o da esquerda parece ser o mais pictórico; embora seus desenhos sejam graciosos, não é tão bom quanto o ilustrador de livros, mais tosco. Gerard Leeu possuía uma belíssima série de iniciais, um tipo de ornamento que só se generalizou a partir de 1480.

21. Outro do mesmo livro.

22. De outro livro flamengo, mostrando como o estilo percorre todos eles. São Jorge e o dragão; de *A Golden Legend*, 1503.

23. A primeira da nossa série francesa, de um livro elogiadíssimo chamado *La Mer des Histoires* [O mar das Histórias]. Dá início à História da França pouco depois do dilúvio. É um livro lindíssimo, e muito grande. Supõe-se que, como em tantos “Livros de Horas”, os enquadramentos visavam a ser pintados, mas nunca vi uma cópia em que

o fossem, embora, via de regra, quando os enquadramentos visam a ser pintados, não seja comum encontrar algum que não o seja.

24. Outra página do mesmo livro; o slide, porém, não lhe faz justiça. Mencione aqui que uma falha dos editores franceses era usar uma mesma ilustração para vários propósitos. O fato é que eles eram mais cuidadosos na decoração que na ilustração.

25. Outro livro francês, de um impressor francês, o *Arbre des batailles*, que ilustra esta curiosa qualidade de romance encontrada nas ilustrações francesas. Verdade é que muitas das gravuras não foram feitas para este livro; foram de fato realizadas para outra edição do *Chevalier délibéré*, a edição flamenga que mencionei antes, pois algumas trazem este nome.

26. Outra do mesmo livro.

27. Outro bom exemplo do estilo decorativo francês. Trata-se do *Remedy of Either Fortune* [*Remediis Utriusque Fortunæ*], de Petrarca. Temos aqui o autor apresentando sua obra ao rei, gravura muito utilizada nestes livros franceses.

28. De outro livro francês, aproximadamente da mesma data (início do século XVI), *O Calendário do Pastor*, de que havia várias edições inglesas até 1656, com gravuras imitando estas pranchas.

29. Uma página de um dos belos “Livros de Horas” impressos, na maioria, em velino, cada página sendo decorada com este tipo, mais ou menos, de ilustração. Este é o calendário, com os signos do Zodíaco, o trabalho de cada mês, os santos que nele se festejam, e jogos e esportes; do outro lado está o Santo Graal. Este livro é todo no mesmo estilo — inteiramente gótico. Foi impresso em 1498, cerca de vinte anos depois de estes livros de culto serem bastante prejudicados pelos traços renascentistas introduzidos pelos artistas alemães da época.

30. Outra página do mesmo livro. A Ressurreição e a revivescência de Lázaro são os temas principais.

31. Em princípio, uma xilogravura italiana: o livro foi impresso em Milão. Mas seu desenho, se não a gravação, é provavelmente germânico.

32. De um belíssimo livro em estilo florentino. Uma das peculiaridades é o abundante uso de branco no preto.

33. Outra do mesmo — *The Quatre reggio*, 1508.

34. Outra, bem característica do estilo florentino, com seu bonito fundo de paisagem.

35. Este é um em que o ornamento realmente assumiu o estilo renascentista. É uma espécie de “Livro da Sorte”, com toda espécie de maneiras de encontrar a fortuna, descobrir onde foi parar seu dinheiro, quem é seu inimigo, e assim por diante. Trata-se de um dos livros de Pescaia, na verdade impresso em Milão, mas da escola veneziana.

36. De um livro em estilo veneziano, de cerca da mesma data. Mostro-o como exemplo do cuidado e beleza com que os artistas da

época combinavam o enquadramento com as ilustrações. Está muito bem resolvida a proporção de preto e branco na página inteira.

Mostrados os meus exemplos, gostaria de salientar, mais uma vez, que todos esses desenhos, sem exceção, enquanto cumprem sua função específica — a de contar uma história — nunca esquecem sua outra função, a de decorar o livro a que pertencem. É a diferença essencial entre eles e as ilustrações dos livros modernos que, imagino, não têm qualquer intenção de decorar as páginas, devendo ser consideradas como imagens em preto e branco convenientes de se imprimir e encadernar junto com a matéria impressa. A pergunta que quero de fato colocar é: Queremos livros que sejam belos, livros em que o tipo, o papel, as gravuras e a combinação adequada desses elementos sejam considerados e tratados de modo a produzir um conjunto harmonioso, que dê à pessoa com senso estético um prazer real quando e onde quer que o livro seja aberto, mesmo antes de se deter nas ilustrações? Ou as belas e criativas ilustrações devem ser vistas como imagens à parte, inseridas numa peça utilitária que não têm como ornamentar? Tomemos, como exemplo da segunda possibilidade, as ilustrações do sr. Fred Walkers para *Philip*, na *Cornhill Magazine*, numa época em que alguns de nós eram jovens — inclino-me a pensar que estão entre as melhores ilustrações do gênero⁷. Elas hoje fazem parte da história escrita por Thackeray e não quero, de modo algum, que deixem de fazer. Não são, contudo, em nenhum aspecto, parte tangível do livro impresso, que é o que eu gostaria que fossem. O contexto utilitário em que se inserem é totalmente impotente e sem vida. Nem sequer é feio, ou pelo menos, não extremamente feio.

Pois bem, dá-se o contrário com os livros de que tirei os exemplos que viram. Enquanto objetos a serem contemplados, são belos em seu conjunto; a obra inteira é cheia de vida, e não só uma parte aqui e ali. O ilustrador tinha de partilhar o sucesso e o fracasso, não só do xilogravador que traduzira seu desenho, como também do impressor e do simples ornamentador, e o resultado é um livro que é uma evidente obra de arte.

⁷ Fred Walker (1840-75) tornou-se repentinamente conhecido através dessas ilustrações para *The Adventures of Philip on his Way Through the World*, de William Thackeray, publicado inicialmente na *Cornhill Magazine* entre janeiro de 1861 a agosto de 1862. Alguns trabalhos seus foram gravados por W. H. Hooper, que mais tarde se tornou o principal xilogravador da Kelmscott Press. (N. T.)

Os senhores talvez retruquem que não se importam com este resultado, que o que querem é ler a literatura e olhar para as figuras, e enquanto o livro moderno lhes oferecer este prazer não irão pedir nada além. Bem, posso compreender, mas perdoem se eu disser então que, neste caso, seu interesse por livros é apenas literário, não artístico, e isto revela, a meu ver, uma invalidez parcial dos sentidos, um infortúnio de que ninguém se pode orgulhar.

Entretanto, é certo que tem aumentado o gosto por livros que sejam evidentes obras de arte, sobretudo neste país, onde os melhores impressores vêm utilizando letras muito superiores na forma àquelas utilizadas em outros lugares, e onde tem se feito um grande esforço no sentido ornamentar decentemente os livros; a maioria, contudo, apresenta algum tipo de falha, e raramente se revela satisfatória, a menos que a página inteira, ilustração, ornamento e tipo, seja literalmente reproduzida a partir do trabalho do artista, como em algumas das belas obras do sr. Walter Crane.

Mas isto é algo que só raramente pode ser feito, e o que queremos, me parece, não é que os livros sejam bonitos vez ou outra, mas que sejam usualmente bonitos; e se não o são, aumentam muitíssimo, de fato, as dificuldades de quem poderia vez ou outra fazê-los bonitos. Seja como for, afirmo que livros ilustrados deveriam ser sempre belos, exceto, talvez, quando o propósito das ilustrações é antes fornecer informação do que prazer ao intelecto através dos olhos; mas, mesmo neste caso, é claro que deveriam ser decente e razoavelmente atrativas.

Pois bem, como obter esta beleza? Pela harmoniosa cooperação entre os artesãos e artistas que produzem o livro. Primeiro, o papel deve ser bom, o que é um aspecto bem mais importante do que se supõe, e em que há um contraste absoluto entre os livros antigos e modernos, já que nenhum papel ruim foi produzido antes de meados do século XVI, e mesmo o pior que se produzia então era bem superior ao que hoje se considera bom. Depois, o tipo deve ser bom, um aspecto em que há mais espaço para a excelência do que pode supor quem não estudou detidamente a forma das letras. Outros aspectos, no entanto, além da simples forma do tipo, são da maior importância na produção de um belo livro, os quais não posso aprofundar esta noite por fugirem um pouco do nosso tema. Além disto, o próprio ornamento deve ser bom, muito bom mesmo. Não sei de nada mais deprimente que as platitudes dos ornamentos de impressores: ornamentos comerciais. Não é raro ver, hoje em dia, belos livros totalmente arruinados por eles — livros em que letras simples e sem adorno seriam bem mais ornamentais.

Chegamos então às xilogravuras. E nisso sinto que muitos dos senhores irão discordar veementemente, pois estou certo de que ilustrações como as excelentes gravuras em preto e branco de Fred Walker nunca dariam bons ornamentos. O artista, para produzir bons ornamentos, deve exercitar uma severa autocontenção, e jamais perder de vista a página do livro que está ornamentando. Isto parece óbvio, mas receio que não o seja. Não acredito que um artista possa ser um bom ilustrador de livros se não for extremamente sensível ao valor de uma linha bem desenhada, nítida e despojada, esboçando uma simples e bonita *silhouette*. Qualquer coisa que a anuvie, (e na exata medida em que a anuvia), atenta contra a adequação de um desenho enquanto ornamento de um livro. Nesta arte, a imprecisão é simplesmente inadmissível. Mais vale errar que ser impreciso quando se cria desenhos destinados a ornamentar livros.

Além disso, e porque neste caso os desenhos do artista devem necessariamente ser reproduzidos, ele nunca deveria perder de vista o material para o qual está desenhando. Falta de precisão é fatal (repetindo o que acabo de afirmar) numa arte produzida pela ponta do buril num material que oferece a exata resistência que a precisão requer. E chego aqui a um ponto muito importante, a saber, a relação entre o desenhista e o xilogravador; é evidente que, caso esses artistas não entendam um ao outro, o resultado será um fracasso; e esse entendimento nunca poderá existir enquanto o xilogravador só puder gravar servilmente o que o artista desenhar com descuido. Para que volte a existir uma verdadeira escola de xilogravura, o xilogravador terá de ser um artista que traduza os traços do desenhista. É realmente uma pena ver a paciência e engenhosidade de tão bons artesãos, como são alguns gravadores modernos, desperdiçadas na estrita reprodução de garranchos sem sentido. É realmente escandalosa a falta de lógica dos artistas que insistem nesse tipo de trabalho. São os toques manuais, justamente, que constituem a peculiaridade, o remate de um trabalho artístico que transporta para um material o que foi desenhado em outro, e o desenhista desconhecer os instrumentos e material em que serão dados esses toques demonstra uma total falta de compreensão das possibilidades do desenho reprodutível.

Não posso deixar de pensar que seria muito bom, para artistas que consideram o desenho como parte de sua área de atuação (admito que há pouquíssimos artistas assim), que aprendessem a arte da gravação em madeira, uma arte que, até certo ponto, está longe de ser difícil, ao menos para os que possuem os olhos que ela requer. Não quero dizer que devam necessariamente gravar seus próprios desenhos, mas deveriam ser capazes de fazê-lo. Aprenderiam, assim, quais os reais

recursos desta arte e dariam, espero, aos artistas executores, desenhos genuínos para executar, e não problemas para resolver. Não sei se preciso lembrar aos senhores que as dificuldades em gravar um simples desenho em madeira (e, repito, todo desenho para ilustração de livros deveria ser simples) diminuíram bastante desde o século XV já que, ao invés de gravar a madeira à veia com uma faca, gravamos agora a topo com o buril. Alguns dos senhores, talvez menosprezem, na verdade, por sua facilidade, este simples entalhe; delicadeza e requinte na execução sempre são necessários, porém, para se produzir uma linha, e isto não é fácil, ou melhor, não é possível, para quem não possui o devido instinto — a mera destreza mecânica não substitui este instinto.

Do mesmo modo, assim como é preciso que o desenhista intua a qualidade final da execução, seja solidário com as dificuldades do gravador e saiba o que faz com que uma prancha pareça artística e outra, mecânica; assim também, é preciso que o gravador tenha alguma habilidade para o desenho, de modo a poder compreender o que o desenhista espera dele, ser capaz de traduzir o desenhista e oferecer-lhe uma genuína e clara linha *entalhada*, no lugar de sua linha *traçada* a lápis ou pena, sem nenhum prejuízo da expressão do desenho original.

Finalmente, quero que o artista — o grande homem que desenha para o humilde executor — pense não no seu desenho traçado, que ele deveria ver como algo a ser jogado fora uma vez cumprido seu propósito, mas no ornamento acabado e devidamente impresso que será oferecido ao público. Reparei que os executores de meus humildes desenhos sempre se referem a eles como “esboços”, por mais minuciosa que seja sua execução. É o jargão usual, que aprovo inteiramente porque mantém o “grande homem” no seu lugar e lhe mostra qual é sua obrigação, a saber, tomar um cuidado infinito ao produzir sua obra. Estabeleço como princípio comum, a todas as artes em que o desenho de um artista é transferido por outro num distinto material, que fazer duas vezes o mesmo trabalho certamente deve ser evitado, pois seria um trabalho mecânico e sem vida. O “esboço” deveria ser o mais insignificante possível, ou seja, o máximo possível deveria ser deixado ao executor.

Uma ou duas palavras de recapitulação do lado prático de meu tema, e estarei concluindo. Um livro ilustrado, se suas ilustrações forem mais que simples ilustrações do texto impresso, deveria ser uma harmoniosa obra de arte. O tipo, o espaçamento do tipo, a posição da mancha tipográfica no papel, deveriam ser considerados pelo prisma da arte. As ilustrações não deveriam ter com os demais ornamentos e com o tipo uma relação meramente casual, mas uma relação artística e essencial. Deveriam ser desenhadas como parte de um todo, a ponto de

parecerem de fato imperfeitas quando isoladas de seu contexto. Os desenhos precisam se adequar ao material e método de reprodução, ao invés de trazerem ao artista executor um mero emaranhado de dificuldades artificiais, que só resultam afinal na ostentação de um *tour de force*. O executor, por seu lado, sendo ele ou não o desenhista original, deve entender que seu trabalho é uma tradução solidária, não a reprodução mecânica do desenho original. Isto significa, em outras palavras, o desenhista das pranchas de gravuras, o desenhista das pranchas ornamentais, o xilogravador e o impressor, serem todos artistas atentos, minuciosos, e trabalharem em harmoniosa cooperação na produção de uma obra de arte. É esta a única forma possível de se obter livros belos.

2. TIPOGRAFIA⁸

(William Morris e Emery Walker)

A tipografia, no único sentido que aqui nos interessa, difere da maioria das artes e ofícios representados na Exposição, se não de todos, por ser comparativamente moderna. Pois embora os chineses imprimissem com pranchas de madeira entalhadas em relevo muitos séculos antes de os xilogravadores holandeses, por um processo similar, produzirem os livros xilográficos, a invenção de letras móveis de metal, no século XV, pode com justiça ser considerada a invenção da arte da imprensa. E vale a pena mencionar de passagem que, enquanto exemplo de bela tipografia, o primeiro livro impresso com tipos móveis, a Bíblia de Gutenberg ou de “quarenta e duas linhas”, por volta de 1455, nunca foi superado.

A tipografia, então, para o nosso propósito, pode ser vista como a arte de fazer livros por meio de tipos móveis. Ora, uma vez que todo livro não concebido, a princípio, para ser um livro ilustrado, consiste, antes de mais nada, em tipos combinados para formar a matéria impressa, é importantíssimo que o caractere usado tenha uma bela forma; sobretudo porque fundir, compor ou imprimir caracteres bonitos não requer mais tempo, nem incorre em mais custos do que efetuar as mesmas operações com caracteres feios. E era de se esperar que na Idade Média, quando o artesão cuidava que uma forma bonita sempre fosse parte de sua produção, qualquer que ela fosse, as formas das letras impressas fossem bonitas, e sua disposição na página, correta, realçando o próprio atrativo das letras. A Idade Média levou a caligrafia à perfeição e era, portanto, natural que a forma das letras impressas seguisse mais ou menos de perto a dos caracteres manuscritos, como de fato seguiu. Os primeiros livros foram impressos em *black letter*, ou seja, o tipo que era um desenvolvimento gótico do antigo tipo romano, e se desenvolveu mais completa e adequadamente nos “caixa-baixa” do que nas letras capitais; o “caixa-baixa” sendo, com efeito, uma criação da *alta* Idade Média. O primeiro livro impresso com tipos móveis, a já

⁸ *Printing*. Artigo publicado em *Arts and Crafts Essays*. Prefácio de William Morris. Londres: Rivington, Percival & Co., 1893, p. 111-33. Texto original disponível em: <<http://migre.me/qUSja>> Acesso em 30. jan. 2015.

mencionada Bíblia de Gutenberg, foi impresso com caracteres que são uma exata imitação da mais formal escrita eclesiástica vigente na época; vem sendo chamada, desde então, de “tipo de missal”, e era, de fato, o gênero de caractere utilizado nos esplêndidos missais, saltérios, etc., produzidos pela imprensa do século XV. Mas a primeira Bíblia realmente datada (também impressa em Mogúncia, por Peter Schoeffer, no ano de 1462) imita uma escrita muito mais livre, simples, arredondada, menos *espigada* e, portanto, muito mais agradável e fácil de ler. De modo geral, o tipo deste livro pode ser considerado como o *nec plus ultra*⁹ do tipo gótico, principalmente no que tange os caracteres caixa-baixa; e um tipo bastante similar foi utilizado durante os quinze ou vinte anos seguintes, não apenas por Schoeffer, mas pelos impressores de Estrasburgo, Basiléia, Paris e Lübeck, entre outros. Porém, embora a letra gótica fosse, via de regra, utilizada com muita frequência, exceto na Itália, em poucos anos deu-se o surgimento do tipo romano, não só na Itália, como na Alemanha e na França. Em 1465, Sweynheym e Pannartz começaram a imprimir no monastério de Subiaco, perto de Roma, e utilizaram um tipo extremamente bonito, que é tido, na verdade, como uma transição entre o gótico e o romano, mas que com toda a certeza tem origem no estudo de manuscritos do século XII, ou mesmo XI. Imprimiram pouquíssimos livros com este tipo, apenas três; para os primeiros que imprimiram em Roma, a partir de 1468, descartaram-no em prol de um caractere mais completamente romano e bem menos bonito. Por volta do mesmo ano, porém, Mentelin, em Estrasburgo, começou a imprimir com um tipo claramente romano e, no ano seguinte, Günther Zainer, em Augsburg, seguiu o mesmo caminho, enquanto que em 1470, em Paris, Ulrich Gering e seus sócios produziram, também em tipo romano, os primeiros livros impressos na França. Os tipos romanos de todos esses impressores assemelham-se em estilo, são muito simples e legíveis, e despreziosamente desenhados para o *uso*; mas de modo algum carecem de beleza. Em nada se parecem, diga-se, com o tipo transicional de Subiaco e, embora sejam mais romanos que este, não se parecem com o tipo romano completo dos primeiros impressores de Roma.

Um passo adiante na evolução do tipo romano se deu em Veneza. João de Spira e seu irmão Vindelino, seguidos por Nicholas Jenson, começaram a imprimir naquela cidade em 1469, 1470; seus tipos estão mais na linha dos impressores germânicos e franceses do que na dos romanos. Sobre Jenson, é preciso dizer que levou a evolução do tipo

⁹ O que há de melhor. (N. T.)

romano até onde era possível: seu tipo é admiravelmente claro e regular, e pelo menos tão bonito quanto qualquer outro tipo romano. Após sua morte, na década de 1480 ou, no máximo, até 1490, a impressão em Veneza decaiu bastante e, embora a célebre família de Aldo tivesse recuperado sua excelência técnica, rejeitando letras machucadas e dando muita atenção à impressão propriamente dita, seu tipo ainda assim se situa, do ponto de vista artístico, num nível bem inferior ao de Jenson. Pode-se dizer, na verdade, que com os Aldos se encerrava o período da tipografia artística na Itália.

Muitos contemporâneos de Jenson, no entanto, usavam tipos bonitos, alguns dos quais – o de Jacobus Rubeus, por exemplo, ou de Jacques le Rouge – mal se distinguem do seu. Foram esses grandes impressores venezianos, junto com seus colegas em Roma, Milão, Parma e mais uma ou duas cidades, que produziram as magníficas edições dos Clássicos, que são um dos maiores esplendores da arte tipográfica e dignos representantes do ávido entusiasmo pela revitalizada erudição da época. A grande maioria daqueles impressores *italianos*, há que mencionar, eram alemães ou franceses trabalhando sob a influência das ideias e propósitos italianos.

Deve ficar claro que durante todo o século XV, e primeiro quarto do XVI, o tipo romano era usado paralelamente ao gótico. Mesmo na Itália, a maior parte dos livros teológicos e jurídicos eram impressos em letras góticas, em geral mais formalmente góticas que as impressões dos operários germânicos, cujos tipos são realmente, na maioria, de caráter transicional, como o das obras de Subiaco. Este era o caso, notadamente, das primeiras obras impressas em Ulm e, num grau um pouco menor, em Augsburgo. De fato, o primeiro tipo de Günther Zainer (posteriormente empregado por Schussler) é notavelmente parecido com o mencionado tipo dos livros de Subiaco.

Nos Países Baixos e em Colônia, muito fecundos em livros impressos, o gótico era o preferido. O tipo característico holandês, como representado pelo excelente impressor Gerard Leeu, é um gótico bem pronunciado e firme. Foi introduzido na Inglaterra por Wynkyn de Worde, o sucessor de Caxton, e utilizado com poucas variações nos séculos XVI, XVII e até no século XVIII. A maioria dos tipos do próprio Caxton são de estilo anterior, embora também se assemelhem bastante à letra flamenga ou coloniana. Após o final do século XV, a decadência da tipografia, sobretudo na Alemanha e na Itália, deu-se rapidamente e, pelo final do século XVI, já não havia obras tipográficas realmente belas; as melhores, em sua maioria francesas ou neerlandesas, eram nítidas e bem compostas, mas desprovidas de *distinção*; a pior, que talvez fosse a

inglesa, não passava de uma terrível degenerescência do trabalho das primeiras tipografias; e as coisas foram piorando ao longo do século XVII até que, no século XVIII, a tipografia se praticava de forma deplorável. Houve na Inglaterra, por esta época, uma tentativa para melhorar a forma das letras (notadamente por parte de Caslon, que em 1720 se estabelecera como fundidor de tipos em Londres). O tipo de Caslon é claro, nítido e razoavelmente bem desenhado; ele aparentemente tomou por modelo a letra dos Elzevir do século XVII. O tipo fundido em suas matrizes ainda é regularmente usado.

Não obstante seus louváveis esforços, no entanto, a tipografia ainda teria de sofrer uma última degradação. As fontes do século XVII eram mais não-bonitas do que feias. Não fosse pela beleza das obras anteriores, até pareceriam aceitáveis. Caberia aos fundidores do século XVIII produzir tipos *positivamente* feios e, além disso, ofuscantes e desagradáveis à vista devido ao desgracioso espessamento e vulgar estreitamento de suas linhas; pois os tipos do século XVII pelo menos possuem linhas puras e simples. O italiano Bodoni e o francês Didot foram os líderes desta malfadada mudança, embora nosso Baskerville, que principiara a trabalhar alguns anos mais cedo, seguisse uma linha bastante parecida; seus tipos, porém, embora desinteressantes e pobres, não são nem de longe tão grosseiros e vulgares como os do italiano ou do francês.

Com esta mudança, a tipografia chegou ao fundo do poço no que diz respeito à tipografia artística, embora o papel só viesse a alcançar seu pior nível de qualidade por volta de 1840. A *Chiswick Press*, em 1844, ressuscitou as fontes de Caslon, imprimindo para os srs. Longman o *Diary of Lady Willoughby*. A experiência foi tão bem-sucedida que, por volta de 1850, os srs. Miller e Richard, de Edimburgo, foram persuadidos a gravar punções para uma série de tipos “estilo antigo”. Estas fontes, e similares, fundidas por esta e outras firmas, são hoje de uso generalizado e representam, evidentemente, um grande avanço em relação ao “estilo moderno” usado na Inglaterra que é, na verdade, o tipo Bodoni com feiura um pouco atenuada. O desenho dos tipos deste “estilo antigo” moderno deixa bastante a desejar, e o efeito global tende a ser muito acinzentado devido à estreiteza das letras. Devemos lembrar, contudo, que grande parte da impressão moderna é feita por maquinário sobre papel macio, não por prensa manual, e esses tipos um tanto estreitos são adequados ao processo mecânico, que não faria justiça a letras de desenho mais generoso.

É desanimador observar que o avanço dos últimos cinquenta anos ficou quase que unicamente restrito à Grã-Bretanha. Imprime-se, na

França ou na Alemanha, um ou outro livro com alguma pretensão ao bom gosto, mas o resgate generalizado das antigas formas não penetrou nesses países. A Itália está conformadamente estagnada. Os Estados Unidos têm produzido bom número de livros vistosos, cuja tipologia, contudo, assim como papel e ilustrações, são de todo impróprios, o intuito sendo aparentemente, nas letras como nas ilustrações, a excentricidade mais que o sentido e a beleza racional.

Para dizer algumas palavras sobre os princípios do desenho tipográfico: é óbvio que a legibilidade é o primeiro objetivo na forma das letras. E é melhor alcançado evitando-se inchações irracionais e projeções espigadas, e usando-se uma linha cuidadosamente pura. Até mesmo o tipo de Caslon, quando ampliado, revela uma acentuada deficiência neste aspecto: as extremidades de muitas letras, tais como *t* e *e*, são encurvadas de modo vulgar e sem sentido, ao invés de terminarem com o traço nítido e claro das letras de Jenson; há uma grosseria nos acabamentos superiores de letras como *c*, *a*, e assim por diante, um feio inchaço em forma de pera que deforma a letra; em suma, acontece neste ofício, como em outros, que a prática funcionalista, embora professe evitar o ornamento, ainda assim se apegue a uma tola, porque mal compreendida, convencionalidade, nem um pouco *útil*, derivada do que foi outrora o ornamento; predicado este que só pode ser reivindicado pela prática *artística*, nela sendo a arte consciente ou inconsciente.

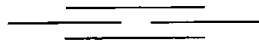
Em nenhum caractere o contraste entre a feia e vulgar ilegibilidade do tipo moderno e a elegância e legibilidade do antigo é mais surpreendente do que nos numerais arábicos. Na tipografia antiga, cada algarismo tem sua individualidade definida, um não podendo ser confundido com outro; ao ler algarismos modernos, os olhos provavelmente se cansam antes de o leitor ter a razoável certeza de estar diante de um 5, de um 8 ou de um 3, a menos que a impressão seja das melhores – o que é inconveniente se precisarmos consultar às pressas o *Bradshaw's Guide*.¹⁰

Uma das diferenças entre o tipo belo e o tipo funcional provavelmente deva ser atribuída à compreensão equivocada de uma necessidade comercial: trata-se do estreitamento dos tipos modernos. A maioria dos tipos de Jenson é desenhada dentro de um quadrado; as letras modernas são estreitadas em cerca de um terço disto; mas,

¹⁰ O *Bradshaw's Guide - General railway and steam navigation guide for Britain and Ireland*, editado a partir de 1839 pelo impressor George Bradshaw, de Manchester, era um guia exaustivo dos horários de linhas férreas e marítimas na Grã-Bretanha e Irlanda. (N. T.)

conquanto este ganho de espaço dificulte muitíssimo a possibilidade de um belo desenho, nem por isso constitui um ganho real, uma vez que o impressor moderno deita fora o ganho ao inserir entre as linhas espaços incrivelmente amplos, que decerto se fazem necessários pela compressão lateral de suas letras. O comercialismo obriga, além disso, ao uso de um tipo pequeno demais para ser confortavelmente lido; o tamanho conhecido como “*Long primer*”¹¹ deveria ser o menor tamanho utilizado num livro feito para ser lido. Mais uma vez, se se reduzisse a prática da “entrelinhamento”, um tipo maior poderia ser usado sem elevar o preço do livro.

Um aspecto muito importante na “composição” da tipografia artística é o “espacejamento”, ou seja, a distância lateral entre uma palavra e outra. Na boa tipografia os espaços entre as palavras deveriam ser tão parelhos quanto possível (é impossível serem absolutamente parelhos, exceto em linhas de poesia), algo que os impressores modernos compreendem, embora só se pratique nos melhores estabelecimentos. Outra questão, porém, para a qual deveriam estar atentos, eles quase sempre negligenciam: a tendência para a formação, na página, de feias linhas brancas serpenteantes, ou “lombrigas”, defeito que pode ser quase, se não totalmente, evitado mediante cuidado e previdência, o desejado sendo uma “quebra da linha” como existe nas junturas da alvenaria ou estruturas de tijolo, assim:

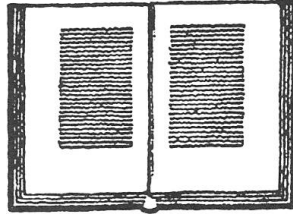


Deve-se verdadeiramente buscar a solidez da mancha como um todo: os impressores modernos, em geral, exageram nos “brancos” do espacejamento, um defeito que lhes é provavelmente imposto pela impersonalidade das letras. Pois quando estas são arrojadas e cuidadosamente desenhadas, e cada letra é totalmente individual na forma, é possível compor as palavras bem mais próximas umas das outras sem prejuízo à clareza. À parte evitar-se as “lombrigas” e o excesso de branco, nenhuma regra definitiva, no entanto, pode ser oferecida quanto ao espacejamento, que requer o exercício constante de critério e bom gosto por parte do impressor.

A posição da mancha no papel deve ser levada em conta, caso espere-se que o livro tenha uma aparência aceitável. Nisso, mais uma

¹¹ Corpo 10. (N. T.)

vez, a quase invariável prática moderna vai de encontro ao senso natural de proporção. Da época em que os livros começaram a assumir seu atual formato até o final do século XVI, ou mesmo depois, a mancha era disposta no papel de tal forma que havia mais espaço concedido às margens inferior e externa do que às partes superior e interna do papel, assim:



considerando-se as duas páginas abertas (página dupla) como sendo a unidade do livro. O impressor moderno, a despeito da evidência que seus próprios olhos oferecem, considera a página avulsa como sendo a unidade e imprime a mancha no meio do papel – em muitos casos, contudo, só teoricamente, já que ele inclui o título corrente, quando há, com o resultado, tal como percebido pelo olho, de a margem inferior ficar menor que a superior, e de o livro aberto dar, verticalmente, a impressão de estar de cabeça para baixo e, lateralmente, de a mancha estar sendo puxada do papel.

O papel em que se efetua a impressão é parte essencial de nosso assunto: pode-se dizer a este respeito que, embora existam bons papéis hoje em dia, são usados apenas em livros bastante caros, mesmo que só elevassem sensivelmente o custo total dos muito baratos. O papel usado em livros comuns é extremamente ruim neste país, mas perde na competição de vilania para aquele produzido nos Estados Unidos, o pior que se possa imaginar. Parece não haver motivo para o papel comum não ser mais bem produzido, mesmo admitindo-se a necessidade de um baixo preço; mas qualquer melhoria deve se basear na honesta demonstração de que o produto barato *é* barato – o papel barato não pode, por exemplo, sacrificar resistência e durabilidade por uma superfície lisa e branca, que indicariam uma delicadeza de material e manufatura que necessariamente elevariam os custos. Uma fonte fecunda de má qualidade do papel é o costume que têm os editores de encorpar um volume reduzido imprimindo-o num papel espesso, quase da consistência de uma cartolina, truque que não engana ninguém e torna o livro

desagradável de ler. Via de regra, um livro pequeno deveria ser impresso no papel mais fino possível, sem ser transparente. O papel usado para imprimir os pequenos e ornamentadíssimos livros de culto franceses, por volta do início do século XVI, é um bom exemplo neste sentido, sendo fino, resistente e opaco. Todavia, não se pode ignorar o fato de que o papel industrial não pode, pela natureza das coisas, possuir tão boa textura quanto os produzidos manualmente.

A ornamentação dos livros impressos é um assunto demasiado amplo para ser tratado aqui com profundidade; mas há algo que precisa ser dito. O ponto essencial a ser lembrado é que o ornamento, qualquer que seja, ilustração ou motivos decorativos, deve fazer *parte da página*, do projeto integral do livro. Por simples que seja esta afirmação, ela se faz necessária, pois a prática moderna consiste em negligenciar por completo a relação entre tipografia e ornamento, e só por mero acaso ambos se valorizam mutuamente. A devida relação entre tipo, ilustrações e demais ornamentos foi plenamente compreendida pelos antigos impressores, de modo que, mesmo quando as xilogravuras são realmente rudimentares, as proporções da página ainda assim nos deleitam pela sensação de riqueza que, juntos, gravuras e tipo transmitem. Quando existe, como na maioria dos casos, real beleza nas gravuras, os livros assim ornamentados estão entre as mais primorosas obras de arte jamais produzidas. Portanto, se contassem com um tipo bem desenhado, espaço adequado entre as linhas e as palavras e um posicionamento apropriado da mancha no papel, todos os livros poderiam ser, no mínimo, graciosos e atraentes; e se a essas qualidades se somassem ornamentos e ilustrações realmente bonitos, os livros impressos poderiam voltar a ilustrar plenamente a posição de nossa Associação¹², de que uma obra funcional poderia ser também uma obra de arte, se nos preocupássemos com que assim fosse.

¹² Trata-se da Arts & Crafts Society. (N. T.)

3. O LIVRO IDEAL¹³

Por Livro Ideal suponho que se deva entender um livro não limitado por exigências comerciais de preço – podemos fazer dele o que quisermos, de acordo com o que sua natureza, enquanto livro, requer da Arte. Podemos, porém, chegar à conclusão de que seu tema é que irá nos impor alguns limites: uma obra de cálculo diferencial, uma obra de medicina, um dicionário, a coletânea dos discursos de um estadista, um tratado sobre estrume são livros que, embora possam ser bem e lindamente impressos, dificilmente comportariam ornamentos tão exuberantes como, por exemplo, um volume de poemas líricos ou um clássico consagrado. Uma obra *sobre* Arte suporta, a meu ver, menos ornamentos que qualquer outro tipo de livro (*non bis in idem*¹⁴ é um bom lema); creio, também, que um livro que *requer ilustrações* mais ou menos utilitárias não deveria conter nenhum ornamento, pois ilustração e ornamento entrariam quase certamente em conflito. Ainda assim, qualquer que venha a ser o tema do livro, e por mais desprovido que venha a ser de ornamentação, ele ainda poderá ser uma obra de arte, se o tipo for bom e algum cuidado for dedicado à sua concepção como um todo. Suponho que todos os presentes serão unânimes em considerar bela uma abertura da Bíblia de 1462 de Schoeffer, mesmo não tendo sido iluminada ou rubricada; o mesmo pode ser dito de Schüssler, Jensen ou, em suma, de qualquer um dos *bons* impressores antigos; suas obras, sem outro ornamento que não o desenho e a disposição das letras, eram inequívocas obras de arte. Um livro, com efeito, seja ele impresso ou manuscrito, tende a ser um belo objeto e receio que o fato de nossa época produzir livros geralmente feios revele algo próximo da maldade premeditada — a *intenção* de fazer vista grossa sempre que possível.

Pois bem. Estipulo, em primeiro lugar, que um livro praticamente destituído de ornamentos pode se afigurar real e positivamente belo, e não apenas não-feio, se for, por assim dizer, arquiteturalmente bom, o que, diga-se de passagem, não necessariamente irá elevar seu preço, já que não custa mais caro escolher estampas bonitas em vez de feias, e o

¹³ *The Ideal Book*. Palestra proferida em 19 de junho de 1893 na Bibliographical Society de Londres. Texto original disponível em: <<http://migre.me/qUSr8>> Acesso em 30. jan. 2015.

¹⁴ “Não duas vezes a mesma coisa”.

gosto e planejamento empregados na composição adequada, na disposição, etc., se cultivados, logo terão se tornado um hábito e não irão tomar muito tempo ao mestre tipógrafo quando associados a suas demais tarefas rotineiras.

Vejam, então, o que este projeto arquitetural requer. *Primeiro*, as páginas devem ser nítidas e fáceis de ler; o que dificilmente serão, a menos que, *segundo*, o tipo seja bem desenhado; e, *terceiro*, grandes ou pequenas, as margens devem ser devidamente proporcionais à mancha tipográfica.

Para a clareza da leitura, o que se deve necessariamente levar em conta é que, primeiro, as letras devem ser adequadamente encorpadas, e sobretudo, a meu ver, deve ser pequeno o espaço entre elas. É curioso, embora para mim compreensível, que a irregularidade de alguns tipos antigos, sobretudo o romano dos primeiros impressores de Roma, o mais tosco dos tipos romanos, não tenda para a ilegibilidade: esta é causada pela compressão lateral da letra, que necessariamente envolve um estreitamento exagerado que a deforma. Não estou querendo dizer, evidentemente, que esta irregularidade seja mais do que simples um erro a ser corrigido. Há algo, porém, que *nunca* deveria ocorrer numa impressão ideal: é imperdoável o espacejamento interliteral, isto é, a colocação de um espaço extra entre as letras, a menos que se trate de trabalhos tão apressados e desimportantes como a impressão de jornais.

O que nos leva ao segundo tópico, o espacejamento lateral das palavras (os espaços entre elas); para criar uma bela página, há que dedicar muita atenção a este aspecto, o que receio não ocorra com muito frequência. Não se deveria usar, entre as palavras, mais espaço que o estritamente necessário para separá-las umas das outras; se os espaços forem maiores, tendem à ilegibilidade e enfeiam a página. Lembro ter comprado, certa vez, um lindo livro veneziano do século XV e, de início, não sabia dizer por que algumas páginas eram tão árduas de se ler, tão comuns e vulgares de se olhar, uma vez que não havia nada de errado com o tipo. Logo ficou explicado, porém, que isso se devia ao espacejamento; pois as ditas páginas eram espacejadas como um livro moderno, ou seja, os pretos e brancos eram quase parelhos. Além disso, se quisermos um livro legível, o branco deve ser claro e o preto, preto. Quando foi lançado aquele excelente jornal, o *Westminster Gazette*, houve uma polêmica em torno das vantagens do seu papel verde, ocasião em que se disse uma porção de bobagens. Meu amigo, o Sr. Jacobi, um impressor habilidoso, desenganou aqueles sábios senhores – se é que eles tomaram conhecimento de sua carta, e receio que não – observando que eles haviam simplesmente baixado o tom (não o tom moral) do

papel, e que, portanto, para tornar o texto tão legível quanto no preto e branco comum, deveriam tornar o preto mais preto — o que eles, obviamente, não podiam fazer. Posso lhes assegurar que uma mancha tipográfica acinzentada é muito cansativa para os olhos.

Como já disse, a legibilidade também depende muito do desenho das letras e, mais uma vez, levanto minha espada contra o tipo estreitado, principalmente nos tipos romanos: as letras caixa-baixa *a*, *b*, *d* e *c* em tamanho natural deveriam ser desenhadas em algo como um quadrado para trazer resultado — de outro modo, pode-se dizer com justiça que não há espaço para se desenhar; ademais, cada letra deveria apresentar seu desenho característico próprio; o espessamento de um *b*, *e*, *g*, não deveria ser da mesma espécie que o do *d*; um *u* não deveria ser um simples *n* invertido; o ponto do *i* não deveria ser um círculo desenhado a compasso, e sim, um diamante delicadamente desenhado, e assim por diante. Em suma, as letras deveriam ser desenhadas por um artista, e não por um engenheiro. Quanto à forma das letras na Inglaterra (quero dizer, na Grã-Bretanha), uma sensível melhora vem ocorrendo nos últimos quarenta anos. A fealdade sufocante da letra de Bodoni, o tipo mais ilegível que já tenha sido gravado, com suas absurdas linhas cheias e delgadas, tem sido, em geral, relegada a trabalhos que não professam senão o mais descarado utilitarismo (embora eu não entenda o porquê de o próprio utilitarismo empregar tipos ilegíveis), e as letras de Caslon, assim como o tipo antigo gravado hoje em dia, um tanto fino mas, a seu modo, elegante, vêm substituindo-o amplamente. É de se lamentar, contudo, que um padrão de excelência um tanto baixo tenha sido aceito para o desenho do melhor romano moderno, com a comparativamente pobre e magra letra de Plantin, e a dos Elzevir, sendo usadas como modelo ao invés dos lógicos e generosos desenhos dos impressores venezianos do século XV, a começar por Nicholas Jenson. Sendo tão óbvio que este é o mais claro e melhor tipo já criado, parece uma pena tomar, como ponto de partida de um possível recomeço, outro período que não o melhor. A quem duvidar da superioridade deste tipo sobre o do século XVII, creio que a análise de um espécime ampliado em cerca de cinco vezes deveria convencer. Devo admitir, no entanto, que cabe aqui uma consideração de ordem comercial, a saber, a letra de Jenson ocupa mais espaço que as imitações do século XVII; o que envolve outra dificuldade comercial, a saber, não se pode ter um livro bonito, ou fácil de ler, impresso em caracteres pequenos. De minha parte, a não ser que se requeiram livros menores do que o in-oitavo comum, eu me oporia a qualquer tamanho de tipo inferior à paica; e em qualquer caso, a paica pequena me parece o menor que se possa usar no

corpo de qualquer livro. Eu sugeriria aos impressores que, caso queiram aproveitar melhor o espaço, reduzam o tamanho da entrelinha, ou abandonem-na totalmente. Isto é mais desejável em certos tipos que em outros, claro; a letra de Caslon, por exemplo, que possui longas ascendentes e descendentes, nunca precisa de entrelinha, a não ser em situações específicas.

Tinha em mente, até o momento, um excelente e generoso tipo romano mas, afinal, uma certa variedade é desejável, e uma vez que se tenha uma letra romana tão boa quanto as melhores que já existiram, não creio que se encontre muitas possibilidades de aperfeiçoá-la; eu recomendaria que alguma forma de letra gótica fosse usada em nosso livro impresso aprimorado. Isto pode surpreender alguns dos senhores, mas lembrem-se de que, com exceção de um tipo notável empregado muito raramente por Berthelet¹⁵, a *black-letter* inglesa ainda é a mesma trazida da Holanda nos tempos de Wynkyn de Worde (abro nova exceção, é claro, para as imitações modernas de Caxton). Ora, embora seja elegante e majestosa, não se trata de uma letra de leitura muito fácil, é demasiado comprimida, muito espigada e, por assim dizer, muito intencionalmente gótica. Mas existem diversos tipos de cunho transicional, e de todos os níveis de transição, desde os que fazem pouco mais que incorporar um mínimo dos nítidos floreados do gótico, a alguns Mentelin ou quase-Mentelin (que são, de fato, modelos de bela simplicidade) ou, digamos, a letra do Ptolomeu de Ulm, da qual é difícil dizer se é gótica ou romana, até o esplêndido tipo de Mogúncia, quase totalmente gótico, cujo mais belo exemplo suponho ser a Bíblia de Schoeffer de 1462. Isso nos dá, parece-me, um amplo leque de variações. Faço, então, uma sugestão e encerro este tópico com duas observações: primeiro, boa parte da dificuldade na leitura de livros góticos se deve a suas inúmeras contrações, que eram um remanescente da prática dos escribas; e, em menor grau, à superabundância de ligaduras, duas desvantagens que, nem preciso dizer, estariam ausentes dos tipos modernos baseados nas letras semi-góticas. Segundo, em minha opinião, as capitais são o ponto forte do romano, e a caixa-baixa, o da letra gótica – o que é natural, já que o romano era, na origem, um alfabeto de capitais, sendo a caixa-baixa sua gradual derivação.

Chegamos agora à posição da mancha no papel, um aspecto muito importante, até pouco tempo atrás totalmente incompreendido pelos modernos, e raramente mal resolvido pelos antigos impressores,

¹⁵ Vi apenas dois livros com este tipo: *Bartholomew, the Englishman* e o *Gower* de 1532.

ou mesmo produtores de livros em geral. Início o assunto lembrando que só ocasionalmente nos deparamos com a página isolada de um livro; a abertura constituída pela página dupla é de fato a unidade do livro, como compreendiam muito bem os antigos produtores de livros. Creio que só muito raramente se encontre um livro, produzido antes do século XVIII, e não atrofiado por esse inimigo dos livros (e da raça humana) que é o encadernador, a que não se aplique esta regra: a margem interna (a que é endorsada) deve ser a menor das margens, a margem da cabeça deve ser mais larga, a dianteira mais larga ainda e a margem do pé, a mais larga de todas. Posso assegurar que, aos olhos de qualquer pessoa que saiba o que é proporção, essa solução, e nenhuma outra, parece aceitável. Mas o impressor moderno, via de regra, baixa a mancha para o que ele chama de meio do papel, o que muitas vezes nem sequer é o meio de fato, já que ele mede a sua mancha a partir do título corrente, se houver, embora este não faça parte da página, consistindo apenas em salpicos de tipos manchando levemente o alto do papel. Ora, ousou afirmar que é visualmente *aceitável* qualquer livro cuja mancha esteja adequadamente disposta no papel, por mais pobre que seja o tipo (desde que não haja “ornamentos” que arruinem o todo), ao passo que é visualmente *inaceitável* qualquer livro cuja mancha esteja mal disposta no papel, por melhores que sejam o tipo e os ornamentos. Tenho em minha estante um Plínio em latim de Jenson, para o qual, apesar do seu belo tipo e os lindos ornamentos pintados, mal me atrevo olhar, pois o encadernador (faltam-me aqui adjetivos) cortou fora dois terços da margem do pé: tais estupidezes são como um homem com o casaco abotoado atrás, ou uma senhora com o toucado de trás para frente.

Antes de encerrar essa parte, gostaria de dizer algumas palavras a respeito dos exemplares em tiragem especial*. Sou absolutamente contra, embora eu próprio tenha falhado um bocado neste sentido, pelo que peço desculpas, mas isto se deu nos tempos da minha ignorância. Caso os senhores queiram publicar, de um livro, uma edição elegante e uma econômica, façam-no; mas deixem que sejam dois livros, e se não tiverem (nem o público leitor), meios para custeá-las, usem seu engenho e dinheiro para tornar o livro barato tão bonito quanto possível. Fazer

* No original: *Large paper copies*. Trata-se da tiragem suplementar de uma edição, em papel de luxo e formato maior, sem que a forma sofra qualquer tipo de alteração. É um dos recursos a que sempre recorreram os editores para diferenciar, numa edição, os exemplares de luxo destinados a bibliófilos, sobretudo a partir da fabricação de papel industrial (de má qualidade) e mecanização dos processos editoriais no século XIX. (N. T.)

exemplares em formato maior a partir do pequeno irá deixá-los numa situação difícil, mesmo que reimponham as páginas para o formato maior, o que não creio se faça com muita frequência. Se as margens estiverem certas para o livro pequeno, deverão estar erradas para o maior, e os senhores estarão oferecendo ao público o livro pior pelo preço maior. Se estiverem certas para o formato maior, estarão erradas para o pequeno, *arruinando-o*, como vimos acima que arruinam; o que decerto não parece justo (do ponto de vista da ética artística) para com o público, que poderia obter um livro encantador a um preço não muito elevado.

Quanto ao papel do nosso livro ideal, estamos em franca desvantagem em relação aos tempos passados. Até o final do século XV ou, mais precisamente, até o primeiro quartel do XVI, não se fabricava papel ruim e este era, de modo geral, realmente muito bom. Hoje em dia, existem pouquíssimos papéis bons, e a maioria é muito ruim. Creio que nosso livro ideal deveria ser impresso num papel artesanal tão bom quanto possível; a mesquinhez, neste caso, resultaria num livro pobre. Contudo, se tiver de ser usado papel industrial, este deveria se assumir como tal, sem pretensões a luxo e fineza. De minha parte, prefiro honestamente, no que diz respeito à aparência, os papéis mais baratos usados para jornais aos papéis grossos, lisos, pseudochiques, em que são impressos livros respeitáveis, sendo os piores aqueles que imitam a textura dos papéis artesanais.

Pressupondo-se, contudo, o uso do papel artesanal, há algo que precisa ser dito sobre sua consistência. Um livro pequeno não deveria ser impresso em papel grosso, por melhor que fosse esse papel. Queremos um livro cujas páginas se abram facilmente, e que permaneça parado enquanto estamos lendo, o que só será possível se deixarmos os papéis mais pesados para os livros grandes.

A propósito, gostaria de fazer um protesto contra a superstição de que somente livros pequenos são confortáveis de se ler. Alguns livros pequenos são bastante confortáveis, mas nem os melhores deles são tão confortáveis quanto um fólio razoavelmente grande, do tamanho, digamos, de um *Polyphilus* não aparado, ou um pouco maior. O fato é que um livro pequeno raramente para quieto e, ou bem você fica com câimbras na mão ao segurá-lo, ou bem o coloca sobre a mesa com uma parafernália de objetos para mantê-lo aberto: uma colher de sopa de um lado, uma faca de outro, e por aí vai, coisas essas que sempre caem num momento crítico e o arrancam da paz absolutamente necessária à leitura; ao passo que um fólio grande permanece quieto e majestoso sobre a mesa, gentilmente esperando que você se achegue, com suas folhas

planas e tranqüilas, sem causar incômodos materiais, de modo que o seu espírito permanece livre para desfrutar a literatura que sua beleza encerra.

Falei, até o momento, sobre livros cujo único ornamento é a necessária e essencial beleza resultante da adequação de uma peça artesanal ao uso a que se destina. Em havendo, porém, esta beleza, de certo surgirá de uma arte assim um ornamento inequívoco, utilizado ora com sensata moderação, ora com igualmente sensata prodigalidade. Entretanto, se realmente nos sentirmos impelidos a ornamentar nossos livros, certamente deveríamos fazer o melhor possível; devemos, porém, lembrar o seguinte: se julgamos o ornamento é parte ornamental do livro simplesmente porque vem impresso com ele, encadernado com ele, estamos muito enganados. O ornamento deve fazer tão parte da página quanto o próprio tipo, ou estará perdendo a razão de ser e, para dar certo e ser um ornamento, deve estar sujeito a algumas limitações, tornar-se arquitetural; uma simples gravura em preto e branco, por mais interessante que seja como ilustração, pode estar longe de ser um ornamento num livro; por outro lado, um livro ornamentado com ilustrações adequadas a ele, e somente a ele, pode tornar-se uma obra de arte que só ficaria a dever a um belo monumento devidamente decorado, ou a uma bela obra literária.

Essas duas coisas são, de fato, a única dádiva que podemos esperar da arte, por serem absolutamente necessárias. O livro ilustrado talvez não seja absolutamente necessário na vida de uma pessoa, mas nos traz tal infindável prazer, e está tão intimamente relacionado a esta outra arte absolutamente necessária da literatura de imaginação, que deveria continuar sendo uma das mais valiosas produções em que homens sensatos deveriam se empenhar.

4. NOTA DE WILLIAM MORRIS SOBRE SEUS OBJETIVOS AO FUNDAR A KELMSCOTT PRESS¹⁶

Comecei a imprimir livros com a esperança de produzir alguns com clara pretensão à beleza, e que fossem ao mesmo tempo fáceis de ler, não ofuscando a vista ou perturbando o intelecto do leitor pela excentricidade na forma das letras. Sempre fui um grande admirador da caligrafia da Idade Média e das primeiras impressões que a substituíram. Quanto aos livros do século XV, observei que sempre eram belos pela força da simples tipografia, mesmo sem o acréscimo dos ornamentos que abundam em muitos deles. E constituía a essência de meu empreendimento produzir livros para os quais fosse um prazer olhar enquanto peças de impressão e organização dos tipos. Vendo minha aventura por este ângulo, eu tinha então de considerar sobretudo os seguintes elementos: o papel, a forma do tipo, o espaço relativo entre letras, palavras e linhas; e, finalmente, a posição da matéria impressa na página.

Era natural que eu julgasse necessário o papel ser artesanal, tanto em razão da durabilidade como da aparência. Seria uma economia muito falsa limitar a qualidade do papel em função do seu preço: só me restava, portanto, refletir sobre que tipo de papel artesanal. Cheguei a duas conclusões: a primeira era que o papel deveria ser de puro linho (muitos papéis artesanais são de algodão hoje em dia)¹⁷, e bem “duro”, ou seja, bem encorpado; a segunda era que, embora devesse ser “áspero” e não “liso” (ou seja, produzido numa forma de fios metálicos aparentes), as linhas resultantes dos fios da forma não deveriam ser muito marcadas, de modo a oferecerem uma aparência riscada. Descobri que, neste ponto, eu me afinava com a prática dos papeleiros do século XV; tomei então como modelo um papel bolonhês de cerca de 1473.

¹⁶ *A Note by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott Press.* Artigo originalmente publicado na revista *Modern Art*, de Boston, em 1896. Reeditado em 1898, após a morte de Morris, foi a última publicação da Kelmscott Press. Uma versão fac-similar desta edição da Kelmscott está disponível em <<http://migre.me/qT3dc>> Acesso em 30. jan. 2015.

¹⁷ Antes do advento da celulose de madeira, em meados do século XIX, a principal matéria prima do papel era o trapo de pano, sendo que o melhor era o trapo de linho. Este vinha se tornando cada vez mais raro, devido à crescente demanda de papel, e também porque as roupas de linho vinham sendo substituídas pelas de algodão, mais baratas. (N. T.)

Meu amigo, Sr. Bachelor, da Little Chart, Kent, executou a perfeição minhas ideias, e produziu desde o início o excelente papel que venho usando ainda hoje.

Quanto ao tipo. Mais por intuição do que por reflexão consciente, comecei por adquirir uma fonte de tipos romanos. O que eu queria com isso era uma letra pura na forma; sóbria, sem excrescências supérfluas; sólida, sem o alargamento e afinamento da linha que é a falha principal do tipo moderno comum e o torna difícil de ler; e não condensado lateralmente, como todo tipo recente vem se tornando por força de exigências comerciais. Havia apenas uma fonte onde buscar exemplos deste perfeito tipo romano, a saber, as obras dos grandes impressores venezianos do século XV, entre os quais Nicolas Jenson, que entre 1470 e 1476 produziu os caracteres mais completos e mais romanos. Estudei este tipo com muito cuidado, mandando fotografá-lo em ampliação, e desenhando-o muitas e muitas vezes antes de começar a desenhar minhas próprias letras; assim, embora creia ter dominado sua essência, não o copiei servilmente; na verdade, meu tipo romano, sobretudo o caixa-baixa, tende mais para o gótico do que aquele de Jenson.

Passado algum tempo, senti que, além do romano, precisava de um tipo gótico; e a tarefa que então me impus foi a de redimir o caractere gótico da ilegitimidade de que é comumente acusado. E senti que tal acusação não se aplicava aos tipos das duas primeiras décadas da imprensa: Schoeffer, em Mogúncia, Mentelin, em Estrasburgo, e Günter Zainer em Augsburg, evitaram os remates espigados e a compressão indevida que tornaram os tipos mais recentes vulneráveis à mencionada acusação. Os primeiros impressores, porém, (e nisso naturalmente seguindo a prática de seus predecessores, os escribas) eram pródigos em abreviações e faziam uso excessivo das ligaduras que são, por sinal, muito úteis para o compositor. De modo que rejeitei as abreviações, com exceção do &, e conservei muito poucas ligaduras, na verdade nenhuma além das absolutamente necessárias. Mantendo firmemente em vista meu objetivo, desenhei uma letra gótica que, creio, pode pretender ser tão legível quanto um romano e, para ser sincero, prefiro-o ao romano. Este tipo é do tamanho chamado *Great Primer* (o tipo Romano está em *English size*)¹⁸; mais tarde, porém, fui levado pelas exigências do

¹⁸ *Great primer* (em português, *parangona pequena*) e *English size* (*Atanásia* ou *Santo Agostinho*) são as antigas denominações dos caracteres segundo seu tamanho, antes da adoção da paica como medida tipográfica nos países anglo-saxões, em 1886. Correspondem, respectivamente, ao tipo de corpo 18 e 14. A paica (ou *leitura*, ou *cícero*) corresponde ao corpo 12. (N. T.)

Chaucer (um livro em duas colunas) a criar um gótico menor, tamanho paica.

Devo mencionar que as punções para todos estes tipos foram talhados para mim com grande inteligência e habilidade pelo Sr. E. P. Prince, e reproduzem meus desenhos de forma muito fiel.

Agora, quanto ao espaçamento: primeiro, a “face” da letra deveria ser tão adjacente ao “corpo” quanto possível, de modo a evitar brancos indesejáveis entre as letras. Por outro lado, os espaços laterais entre as palavras não deveriam (a) ser maiores que o necessário para que as divisões entre elas se distinguíssem claramente, e (b) deveriam ser tão parelhos quanto possível. Impressores modernos, mesmo os melhores, atentam muito pouco para esses dois aspectos essenciais da impressão correta, e os piores dão rédea solta ao espaçamento desregrado, produzindo assim, os *inter alia*, essas medonhas “lombrigas” de linhas brancas escorrendo pela página, que tanto prejudicam uma boa impressão. Terceiro, os espaços brancos entre as linhas não deveriam ser excessivos; a moderna prática do entrelinhado deveria ser usada o menos possível, e jamais sem uma razão precisa como, por exemplo, dar destaque a uma peça especial de impressão. O único entrelinhado que me tenho permitido é, em alguns casos, uma “fina” entrelinha entre as linhas do meu tipo gótico paica: no *Chaucer* e nos livros de duas colunas, usei uma entrelinha mínima, e nem isso nos livros in-16°. Por último, embora essencial, vem a posição da matéria impressa na página. Esta deveria sempre deixar a margem interna mais estreita, a superior um tanto mais larga, a externa ainda mais larga, e a inferior mais larga que todas. Esta regra nunca é desdenhada nos livros medievais, sejam manuscritos ou impressos. Impressores modernos transgridem-na sistematicamente, contradizendo assim o fato de que a unidade de um livro não é uma página, e sim um par de páginas. Um amigo, bibliotecário de uma de nossas mais importantes bibliotecas privadas, conta que, depois de cuidadosa análise, chegou à conclusão de que a regra medieval resultava numa diferença de vinte por cento de margem para margem. Ora, essas questões de espaço e disposição são da maior importância na produção de belos livros; se corretamente observadas, farão com que um livro impresso em tipo bastante comum seja no mínimo decente e agradável à vista. Desconsiderá-las estragará o efeito do tipo mais bem desenhado.

Era apenas natural que, decorador por profissão, eu tentasse ornamentar adequadamente meus livros: quanto a isso, digo apenas que sempre procurei ter em mente a necessidade de fazer com que minha decoração fosse parte integrante da página tipográfica. Acrescentaria

que, ao desenhar as magníficas e inimitáveis gravuras que ornaram vários de meus livros e, sobretudo, vão adornar o *Chaucer* já em fase de finalização, meu amigo Sir Edward Burne-Jones nunca perdeu de vista este aspecto importante, de modo que seu trabalho não só nos oferece uma série de belíssimas e criativas gravuras, como constitui a mais harmoniosa decoração possível para o livro impresso.

Kelmscott House, Upper Mall, Hammersmith.
11 de novembro de 1895.

5. REFLEXÕES SOBRE OS MANUSCRITOS ORNAMENTADOS DA IDADE MÉDIA¹⁹

Se me perguntassem, de repente, qual a mais importante produção de Arte e a coisa a ser mais almejada, eu responderia: uma Bela Casa; e se então me perguntassem qual a segunda produção mais importante e a segunda coisa a ser almejada, eu responderia: um Belo Livro. Usufruir de boas casas e bons livros com autoestima e razoável conforto parece-me ser o prazeroso objetivo pelo qual toda sociedade humana deveria agora lutar.

Deixando a casa de lado por ora, digamos, a respeito do Livro, que afagá-lo e tratá-lo com carinho como a um artigo importante é certamente natural para um homem que se importa com as ideias contidas entre seus planos²⁰. No entanto, nossa época de superabundância de livros faz com que certos amantes entusiásticos do seu aspecto espiritual demonstrem seu amor por eles tratando-os como certos homens tratam seus colegas e amigos mais íntimos, falando-lhes com familiar aspereza, censurando, carinhosa mas rudemente, todas as suas pequenas vaidades e fraquezas, pois sentem que se entendem perfeitamente, que o laço entre eles é forte demais para ser rompido por tais aparentes maltratos. Assim, vi um homem pegar no seu caro amigo livro, cuja perda arruinaria sua noite de sono, e dobrá-lo até rebentar a lombada; eu o vi socar suas páginas, fazer orelhas em suas folhas, virá-lo aberto sobre uma mesa suja, borrá-lo com tinta e espalhar o borrão com o polegar; em suma, maltratá-lo a ponto de merecer que, de ora em diante, alguém lesse para ele seus livros, sendo ele próprio proibido de lê-los. Tal comportamento só pode ser perdoado se considerarmos que a produção utilitária de descartáveis, principal flagelo dos tempos modernos, arrastou o produtor de livros em sua corrente e poucos livros hoje em dia podem reivindicar, na melhor das hipóteses, algo mais que qualidades negativas em sua aparência; embora seu aspecto seja revoltantemente feio e vulgar, é o máximo que deles se pode esperar.

Na Idade Média era bem diferente; o amante de livros, o estudioso, tinha diante de si, enquanto apreendia as ideias do seu autor,

¹⁹ *Some Thoughts on the Ornamented Manuscripts of the Middle Ages*. Ensaio não datado e inacabado, provavelmente escrito em 1892.

²⁰ Os dois lados de um livro encadernado. (N. T.)

um objeto de evidente beleza para os olhos. O estudante de Oxenford, ao apanhar um de seus “Vinte livros vestidos de preto e vermelho”²¹; o professor da faculdade quando, com cuidadosa cerimônia tirava o volume do baú de livros que continha o acervo comum de literatura; o erudito que, no início da Renascença, vendia seu melhor casaco para comprar o idolatrado clássico recém-impresso por Jenson ou Vindelino, todos eles estavam lidando com uma obra de arte palpável, um conjunto atraente, adequado para abrigar o homem morto que falava com eles: o artesão, escriba, iluminador, impressor que o produzira nele trabalhara diretamente, como um artista, não o fabricara como a máquina do comerciante; além disto, em meio às tradições que o influenciavam, ele não podia deixar de trabalhar daquela maneira, como tampouco pode o atual produtor de livros deixar de trabalhar feito a máquina. Consideremos, por um instante, a posição do artífice medieval em relação às artes. Antes, talvez fosse preciso alertar nossos leitores quanto à teoria de que esta arte decorria da religião, ou melhor, do eclesiasticismo. Pois esta teoria, surgida na época de Horace Walpole²², ou do período do falso-gótico foi, no que tange ao nosso tema, inadequada e resumidamente expressa pelo termo “pintura de missal”, aplicado aos ornamentos pintados dos livros medievais, e já deveria hoje estar mais desacreditada do que receio que esteja. Vejamos o outro lado da questão. A verdadeira situação é, antes, a seguinte: o artesão medieval tinha dois lados em sua mente artística, o amor pelo ornamento e o amor pela história. Trabalhando como artífice livre, ou artista, em meio à exata quantidade de habilidade tradicional e instrumentos mecânicos adequados para fazer de um homem medianamente inteligente um artista; organizado (até onde era organizado), não por uma parcela de um vasto sistema comercial, mas por sua corporação de ofício, política e socialmente mais que comercialmente, sua relação com a arte era pessoal, não mecânica. Assim, era livre para desenvolver plenamente seu amor pelo ornamento e seu amor pela história. Quanto à primeira qualidade, ele não era tolhido pela obrigação de produzir um artefato barato para um mercado que desconhecia: o preço das mercadorias não era contido mediante a substituição do trabalho manual sério pelo da máquina, mas pela simplicidade, ou rusticidade de um trabalho adequado ao uso do

²¹ Referência a um dos peregrinos-narradores dos *Contos da Cantuária*, de Chaucer. (N. T.)

²² Referência ao escritor Horace Walpole (1717-1797), principal responsável pelo *revival* gótico da arquitetura do século XVIII. Foi um dos primeiros a ter sua própria tipografia alternativa. (N. T.)

objeto criado, cuja inferioridade era óbvia mas, sendo a inferioridade inevitável, de modo algum tinha que carecer de arte; como em toda obra de arte, a subordinação da obra à sua finalidade é um dos elementos essenciais na produção do artesanato medieval. É consenso, hoje em dia, que o ornamento produzido nessas condições revelava extraordinária habilidade, abundante criatividade e toda beleza que um trabalho assim pode revelar. Quanto ao produto do outro lado de sua mente, porém, o amor pela história, seu valor ficou, para muita gente, ocultado pela arte convencional retórica do Renascimento e a arte convencional plausível da Europa moderna.

O trabalhador medieval não apenas vivia rodeado de belas obras artesanais e de uma natureza intocada pela sordidez do comercialismo; estava também profundamente imbuído de um senso épico do Mundo, tal como era compreendido em sua época. É verdade que a solução do mistério da existência, a ciência de então, era fornecida por uma teologia arbitrária, estabelecida pelo clero da Igreja Católica. Porém, se por um lado aquela teologia não está realmente muito próxima da religião como é hoje compreendida, por católicos e protestantes, por outro, para a mentalidade medieval não se tratava de mera fórmula, mas de uma asserção, de uma narrativa dos eventos passados, presentes e futuros, na qual todo o mundo realmente acreditava. Sempre me pareceu que a coragem e dignidade com que, na Idade Média, até os homens maus enfrentavam uma morte violenta, era uma sólida confirmação desta realidade da crença na continuidade da vida.

Ora, para além do simples ornamento, que fluía das mãos do trabalhador pouco consciente de estar produzindo arte, era função dos artistas trabalhadores da Idade Média representar esta história da vida do Mundo em imagens; e, se fazê-lo conscientemente, e tal qual o artista *enxergava* o fato, era um ato de fé religiosa, então os artistas medievais eram, sem dúvida, os mais religiosos dos homens. No entanto, o modo com que tratavam as cenas da Bíblia, a vida dos santos e tudo o mais, em geral não passa de mero ultraje para o sentimento religioso de hoje, por mais absolutamente sinceros que fossem. Permitam-me apresentar um exemplo tirado de uma arte correlata, a literatura dramática, nas Peças de Mistério do século xv. As Peças encenadas em ocasiões solenes em York e Wakefield eram criadas pelos próprios homens que produziam a arte do período, os trabalhadores artesanais daqueles lugares, em benefício da população em geral: foram elas, e talvez ainda sejam, sujeitas à nossa execração, por revelarem a vulgaridade e profanidade da Idade Média ao tratar os assuntos sagrados. É um erro triste; pois não são *vulgares*, embora sejam *grosseiros*; mas admito que fariam

a pessoa medianamente religiosa de hoje estremecer diante da crueza de sua linguagem. Não há neles, contudo, nenhuma leviandade: cada uma das personagens representadas, inclusive o próprio Deus, é exatamente como se acreditava que fosse, e fazem-na falar e atuar tal como o dramaturgo *sabia* que ela agiria naquelas circunstâncias. Estão num mundo cheio de *vida*. Mas isto não é religião, é arte, atuando com base na fé convicta; e dadas as suas características mentais, os artistas teriam tratado similarmente tudo aquilo em que porventura acreditassem.

Como prova de que o trabalho de ornamentação de livros não era necessariamente eclesiástico, vou mostrar, primeiro, a ilustração de um Bestiário do século XII; segundo, a de um Euclides de princípios do século XIV; terceiro, a de um livro médico de meados do século XV.

Também como exemplo-ilustração do fato de que, mesmo ao tratar do mobiliário eclesiástico, a mente dos artistas não era eclesiástica, vou mostrar primeiro uma página do Saltério do Museu Britânico conhecido como *Tennyson Psalter* (c.1268), que é um dos mais belos trabalhos da Escola Inglesa: e, segundo, a página de um livro que, no Museu, é chamado de *Queen Mary's Psalter* (fig. 76),²³ em que a “grosseira” do artista (isto é, sua apreciação dos fatos da vida cotidiana) se expõe em alguns dos desenhos de mais delicada beleza já mostrados ao mundo. Devo então pedir ao leitor que aceite minha posição de que o trabalhador medieval era um trabalhador ou artista livre; que criava uma bela obra quase inconscientemente; que, consciente e intencionalmente, representava do modo mais direto e sincero cenas de vida nas quais acreditava, e mesmo que fosse ele próprio um eclesiástico (como sem dúvida ele não raro era, especialmente na alta Idade Média), era antes de tudo um homem, e não via nenhuma impiedade em desenhar um chiste, a simples e pitoresca expressão de como pessoalmente sentia a estranheza da vida, mesmo nas páginas de um livro de culto. O que ainda tenho a dizer atém-se exclusivamente ao trabalho de pintura ou decoração de livros. Estes livros ornamentados constituem por si só uma escola artística, e têm especial importância nesses climas mais áridos e úmidos porque registraram para nós o tipo de desenho que outrora cobria as paredes de todas as nossas Igrejas e prédios públicos por todo o período áureo da Idade Média; embora, evidentemente, o desenho tenha sido adaptado à escala e aos materiais do menor e mais delicado espaço a ser pintado.

²³ É minha a inserção da imagem abaixo e sua respectiva legenda, que não constam na edição de Peterson. (N. T.)



Figura 76 – Na parte superior: Maria Madalena, com um pote de unguento nas mãos; santa Maria Egípcia; santa Margarete de Antióquia ferindo um dragão com uma cruz, e outro com um ramo de palma. Na parte inferior, Margarete sendo martirizada.

Não vou tentar dar exemplos de todas as principais escolas deste maravilhoso acervo de arte; mas algumas palavras a este respeito podem ficar registradas, para informação daqueles meus leitores que nunca voltaram sua atenção para esta forma de arte.

O primeiro estilo praticado nessas ilhas foi o dos calígrafos irlandeses, que floresceu a partir do século VIII. Sua caligrafia é de indescritível regularidade, beleza e legibilidade, e pode ser considerada a melhor das caligrafias: baseava-se na escrita dos livros latinos bizantinos, sem seguir servilmente suas formas. O ornamento que a acompanhava era, contudo, nativo e bastante característico. Produziu maravilhas pela complexidade e firme traçado de linhas, mas não apresenta nenhum caráter épico, pertencendo àquela família de ornamentos primitivos que não fez nenhum esforço sério para dominar as dificuldades da arte de representar a forma humana ou animal: cabeças de dragão e infinitas volutas entrelaçadas, traçadas com precisão absolutamente infalível, é tudo o que ele tem a oferecer-nos, exceto quando um símbolo de forma humana se faz necessário, sendo então desenhado com a mais flagrante incompetência. Quando uma simples forma de folha ocorre espontaneamente num desses livros, pode-se ter certeza de que ele já não é

puramente irlandês, mas está passando para o subestilo seguinte, o anglo-saxão, onde se faz sentir a influência direta da arte bizantina, embora seus artistas de início tenham adaptado a escrita e ornamentação irlandesas.

Na França e Alemanha, o ornamento está mais ligado às formas bizantinas; enquanto que na Inglaterra, na época de Athelstan²⁴ a iluminura começa a se alinhar com a arte europeia em geral, que avançava rapidamente para a plena Idade Média.

[...]

²⁴ Rei da Inglaterra entre 925 e 939. (N. T.)