

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

POÉTICAS DA IMPERFEIÇÃO.

**AUTORES E TRADAutoRES NA PRIMEIRA METADE DE OITOCENTOS:
WALTER SCOTT E A. J. RAMALHO E SOUSA**

**Tese apresentada para obtenção do grau de doutor em Estudos de Tradução
por Maria Alexandra Ambrósio Lopes**

**Sob orientação
do Prof. Doutor João Almeida Flor e da Prof.^a Doutora Teresa Seruya**

**Faculdade de Ciências Humanas
Outubro de 2010**

Resumo

Poéticas da Imperfeição é uma reflexão sobre os modos como a autoria, e suas diversas figurações, é construída na narrativa histórica de Walter Scott (1771-1832) e depois traduzida por um intelectual português contemporâneo do autor, André Joaquim Ramalho e Sousa (1790-1857). A tese procura descrever os trânsitos europeus de produção, circulação e tradução de literatura na primeira metade de Oitocentos, a partir do caso do mais famoso escritor da época: Walter Scott.

O estudo — que se desenvolve em díptico, porquanto parte do pressuposto de que a tradução de literatura resulta de um diálogo transsubjectivo e transtextual — pretende iluminar aspectos menos evidentes da tessitura narrativa dos *Waverley novels* (1814-1833), entre os quais avulta a questão da autoria: entre 1814 e 1827, os diversos romances da série são publicados anonimamente e atribuídos, em patamares paratextuais, a numerosas figuras ficcionais. Indaga-se a natureza da autoria assim encenada e, no momento seguinte (segunda tábua do díptico), as imagens inversas, em espelho, que as traduções produzem desse processo de des/construção autoral num contexto muito diverso, ainda que temporalmente próximo.

Os dois lados do díptico pressupõem, à vez, três passos: ARQUEOLOGIA — escavação, busca de traços de (trad)autorias perdidas —, CONTEXTUALIZAÇÃO — integração dos vestígios nas possibilidades do tempo e do espaço — e INTERPRETAÇÃO — encadeamento narrativo que procura dilucidar processos e projectos, concepções culturalmente determinadas de «literatura» e «tradução», «inovação» e «memória do sistema».

Sendo uma tese em história da tradução, impõe-se que seja metodologicamente ágil, cruzando os processos próprios dos estudos de tradução com os de áreas do saber afins e importando conceitos e práticas dos estudos de cultura, da historiografia, dos estudos literários (teoria da narrativa e narratologia, estética da recepção e história literária), da sociologia da leitura e do livro.

Pelas razões aduzidas, este é um texto que espelha e estuda fronteiras e a sua transgressão, sejam elas sistémicas, narratológicas, linguísticas ou culturais. Daí que, em termos metodológicos, se assuma como projecto intrinsecamente pluri e transdisciplinar. Daí que se alicerce, estruturalmente, numa narrativa plural.

Palavras-chave: Estudos de Tradução; História da Tradução; Teoria da Narrativa; Walter Scott; Autoria; Ramalho e Sousa; Tradução Literária.

Abstract

Poéticas da Imperfeição (Poetics of Imperfection) reflects on how authorship, and its different figurations, is construed both in the historical novels by Walter Scott (1771-1832) themselves and in the translations by a Portuguese intellectual who was a contemporary of the author: André Joaquim Ramalho e Sousa (1790-1857). This thesis endeavours to describe the European routes of the production, circulation and translation of literature in the first half of the 19th century, while taking as its object the most famous writer of the era: Walter Scott.

The study, which unfolds as a diptych, as it presupposes that the translation of literature always results from a transsubjective and transtextual dialogue, seeks to shed light on less obvious aspects of the narrative fabric of the *Waverley novels* (1814-1831). Amongst these, one of the most important is the problem of authorship in the novels. Between 1814 and 1827, the different novels are published anonymously and their authorship is attributed, in several layers of paratext, to fictional *personae*. Thus masked, authorship begs all sorts of questions which we discuss in Part II, while, in Part III (the second plate of the diptych), we ponder upon the reflected images that the translations produce of the above-mentioned process of authorial de/construction, albeit on a very different spatial, though temporally proximate, framework.

Each of the two plates of the diptych imply three previous steps: ARCHAEOLOGY — excavation, the search for traces of lost forms of authorship/translatorship —, CONTEXTUALIZATION — inclusion of the traces in the possibilities of their time and place —, and INTERPRETATION — a narrative seeking to understand processes and projects, culturally-bound conceptions of "literature" and "translation", "innovation" and "tradition".

As this is a thesis on translation history, the text must adopt a methodologically agile approach, intersecting processes particular to translation studies with those from neighbouring disciplines and importing concepts and practices from cultural studies, historiography, literary studies (narrative theory and narratology, reception theory and literary history), and the sociology of reading and readership.

For all the aforementioned reasons, this is a text which mirrors and studies borders and their transgression, no matter whether systemic, narratological, linguistic or cultural. It is correspondingly unsurprising that methodologically, it arises out of an impulse towards a pluri and transdiscipline. It is similarly unsurprising that it turns out to be a structurally plural narrative.

Keywords: Translation Studies; Translation History; Narrative Theory; Walter Scott; Authorship; Ramalho e Sousa; Literary Translation

Aos meus alunos de ontem, de hoje e de amanhã,
razão maior deste trabalho.

Il est un âge où l'on enseigne ce que l'on sait; mais il
en vient ensuite un autre où l'on enseigne ce que l'on
ne sait pas : cela s'appelle *chercher*.

Roland Barthes, *Leçon*

Agradecimentos

L'énonciation, elle, en exposant la place et l'énergie du sujet, voire son manque (qui n'est pas son absence), vise le réel même du langage; elle reconnaît que le langage est un immense halo d'implications, d'effets, de retentissements, de tours, de retours, de redans; elle assume de faire entendre un sujet à la fois insistant et irrepérable, inconnu et cependant reconnu selon une inquiétante familiarité: les mots ne sont plus conçus illusoirement comme de simples instruments, ils sont lancés comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs: l'écriture fait du savoir une fête.

Roland Barthes, *Leçon*

A reflexão contida nestas páginas resulta de uma pesquisa e de um diálogo com textos e pessoas que se foram desenvolvendo e amadurecendo ao longo de anos. Quer um quer outro foram iluminados pelo contributo indelével de quem me acompanhou científica, profissional e afectivamente durante este tempo. Os méritos desta tese, a existirem, pertencem (também) às pessoas que a seguir menciono. Os deméritos são, como é natural, exclusivamente da minha responsabilidade.

I.

A primeira palavra de gratidão vai para os meus pacientíssimos orientadores, Prof. Doutor João de Almeida Flor e Prof.^a Doutora Teresa Seruya.

Ao **Prof. Doutor João de Almeida Flor** agradeço, entre muitas outras coisas, o imenso saber que aceitou partilhar comigo, a orientação minuciosa e crítica, a sabedoria de rosto humano e a solidariedade discreta que, em momentos difíceis, teve a imensa generosidade de pôr à minha disposição. *Dès le début, j'ai vu ce qu'était un maître. C'est tout simplement quelqu'un qui a une aura quasi physique. La passion qui de dégage de lui est presque tangible On se dit: «Je ne vais jamais l'égaliser, mais j'aimerais bien qu'un jour il me prenne au sérieux».*

À **Prof.^a Doutora Teresa Seruya** agradeço o mundo. A partir do momento em que nos encontrámos, frequentava eu na altura o 3.º ano da licenciatura em LLM, muito do que sou, profissional e humanamente, devo ao seu exemplo de radical humanidade e amizade sábia e inabalável que, entre outros gestos inesquecíveis, se traduziu em substituir-me durante um semestre. *tudo podia/já que/os anjos do vento desenham na água/o fulgor inesperado/do teu gesto*

II.

Cumpro agradecer a quem, na instituição em que trabalho, me proporcionou as condições que permitiram o desenvolvimento deste projecto. A expectabilidade do agradecimento não lhe retira, porém, sinceridade.

À **Prof.^a Doutora Isabel Gil**, directora da Faculdade de Ciências Humanas, agradeço o reconhecimento da importância da investigação numa área que muitos ainda crêem

menor, o entusiasmo contagiante pelos projectos dos outros, a dispensa de serviço lectivo que me possibilitou dedicar-me melhor a esta tese e, *last but not least*, a extraordinária humanidade e inteligência única com que sabe gerir os destinos da Faculdade e daqueles que nela trabalham.

Ao **Prof. Doutor Jorge Fazenda Lourenço**, coordenador da Área Científica de Línguas e Literaturas entre 2005 e 2008, agradeço a benevolência e o constante alento que me foi oferecendo ao longo dos três anos em que trabalhámos juntos: ao interpelar-me com inteligência e elegância, ao confiar no que julgou serem as minhas potencialidades, ao acompanhar com amizade o meu percurso académico, ajudou a criar o enquadramento propício para que eu pudesse prosseguir, com serenidade, este trabalho.

Ao **Prof. Doutor José Miguel Sardica**, director-adjunto da Faculdade de Ciências Humanas e meu antecessor no lugar de Professor-secretário, estou muito reconhecida pela disponibilidade amiga com que aceitou aliviar-me, entre Abril e Setembro de 2008, das tarefas mais ingratas e consumidoras de tempo que o cargo pressupõe e, de novo, em Setembro de 2010. *We make a living by what we get, but we make a life by what we give.*

III.

Esta tese de doutoramento teria sido de muito mais difícil concretização não fossem os contributos concretos e gratuitos de alguns colegas e amigos:

À **Cassilda e a Sean Alcobia-Murphy** agradeço terem-se prontificado para me arranjamem cópias das traduções de André Joaquim Ramalho e Sousa que existem no acervo da biblioteca da Universidade de Aberdeen. Sem esta ajuda inestimável, a análise comparativa dos textos teria sido muito mais demorada e penosa.

Ao **Adérito Tavares**, ao **Bernardo Sá Nogueira** e ao **João Dionísio** agradeço o saber e a boa disposição com que acolheram os meus pedidos de ajuda aquando da transcrição de manuscritos oitocentistas.

À **Ana Costa Lopes** agradeço a disponibilização da pesquisa que foi fazendo sobre Alexandre Herculano bem como as palavras constantes de amizade, incentivo e esperança.

Uma palavra de sentido apreço se impõe a quem me ajudou a rever este texto, assinalando erros tipográficos, imprecisões várias e passos obscuros.

À **Cândida Cadavez** agradeço a alegria, o silêncio respeitador, a extraordinária confiança e a inteligência e enorme disponibilidade que pôs na leitura desta tese.

À **Teresa Costa** agradeço o entusiasmo, os «ralhetes» e o empenho com que leu o texto e se deixou interpelar.

Ao **João Dionísio**, que leu a última versão do texto, agradeço o tempo, o rigor e a inteligência que pôs na revisão.

IV.

Um sentido obrigada a todos aqueles que, ao serem meus amigos, me interpelam, me questionam, fazem de mim quem vou sendo, tanto emocional como profissionalmente: *sei que caminho como quem/É olhado amado e conhecido/E por isso em cada gesto ponho/Solenidade e risco*. Se as teses se fizessem da benevolência e da generosidade de amigos, colegas e família, esta estaria acabada há muito.

Agradeço a cada um(a) na sua singularidade.

Mas a impressão maior é a da alegria
de uma maneira que nem se consegue
e por isso ténue, misteriosa:
talvez seja assim todo o amor.

José Tolentino de Mendonça, «Os amigos»

À **Ana**, por saber ser (e permanecer) inteligente, generosa e apaixonada no meio de adversidades, contrariedades e desgostos.

À **Cê**, os anos de amizade, a perserverança apesar da vida, a cumplicidade sempre retomada, o saber que posso contar. *"Amigo" é um sorriso/De boca em boca,/Um olhar bem limpo,/.../Um coração pronto a pulsar/Na nossa mão!*

Ao **Chough**, o traço *self-deprecatory*, quotidiano da amizade, inquestionável, incisão que a ausência não (de)termina; a cumplicidade feita de risos, cotoveladas, irritações e quilómetros e quilómetros de conversa. *[N]a única forma que tem de acompanhar-te/o meu coração bate*.

À **Gena**, amiga pródiga, a confiança inabalável de que eu seria capaz e a «enervação» com a demora, que serviu de incitamento.

À **Inês**, as mensagens amigas em horas difíceis, a alegria contagiante e o exemplo de essencial pragmatismo.

À **I.**, a inteligência luminosa, a amizade inquestionável, o pragmatismo bem disposto e o inesgotável entusiasmo pela vida, pelos amigos, por viagens literais e da imaginação. *Um amigo é uma história que nos salva*.

Ao **João**, o radical impulso interpelativo para a (auto-)reflexão e (auto)questionamento, o encorajamento discreto mas constante e a permanência paciente.

Ao **Kevin**, as revisões do inglês e a disponibilidade amiga.

À **Lara**, a solidariedade em forma de palavras, imagens e livros.

À **Maria** — *que traz o coração sempre perto* —, o carinho e a reiteração, às vezes tão importante, de que eu iria «conseguir». E é, claro, a ida, tão divertida quanto improdutivo, a Vale de Lobos, bem como outros episódios hilariantes.

À **Maria S.**, os desabafos, as gargalhadas, o agulhão da confiança e a imensa generosidade de alguém muito catita.

À **Maria L.**, a cumplicidade discreta e sólida em muitas conferências, colóquios e demais trabalhos, a confiança serena e a amizade de todos os dias.

Ao **Miguel**, por me fazer rir como poucos, por me interpelar com inteligência sensível e exigência crítica.

À **Moni** — lado solar do meu pessimismo —, o alento, a amizade, o companheirismo no deserto dos dias. Sem eles, o trabalho de chegar aqui teria sido muito mais desolado.

À **Nadia**, a amizade, a disponibilidade risonha que resistiu aos anos e as «boleias» em momentos cruciais.

À **Rita**, a assertividade carinhosa de quem não duvida e o incentivo de «caranguejo».

À **Tê** — antiga aluna, companheira de estudo e amiga de todas as horas —, a presença e as preces.

À **Teresinha**, o ânimo incessante, o pragmatismo de rosto humano, a generosidade inteligente.

À **Vanda**, a benevolência ímpar e a «companhia» nos difíceis meses de Agosto e Setembro de 2010.

Ao **Zé Carlos**, o envio de peças musicais para alegrar os Agostos passados a ler e a escrever.

Às «minhas» secretárias — **Ana, Beta, Fátima, Morgadita, Nunes, Rosário & Tina** — o carinho, o alento e as preces. E, em Setembro de 2010, o silêncio.

A todos aqueles que, conhecendo-me melhor ou pior, confiaram e me deram o privilégio de me acompanhar, partilhando ao longo dos últimos anos ansiedades, alegrias e receios, acreditando quando eu desacreditava, não esqueço de que *levamos anos/a esquecer alguém/ que apenas nos olhou*. Não esquecerei.

Aos meus **Pais** e ao **Bró**, tudo.

índice

introdução

avant propos	7
poéticas da imperfeição I: o autor	9
poéticas da imperfeição II: o tradutor	12
em busca da autoridade perdida — autores, tradutores & vozes	14
entre a arqueologia e a interpretação: subsídios para a história da tradução em português	18
hipóteses, antíteses & sínteses tentativas: os objectivos da reflexão	23
da transversalidade dos saberes ou das novas áreas de ignorância. nótulas sobre o lugar do investigador	24

parte I : narrativas de intuição ou da incerta arqueologia

PREÂMBULO	37
CAPÍTULO 1: mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave	
literatura, comunidade, negociação	41
em busca do sentido perdido: <i>lectores</i> , cânone, interpretação	48
história da tradução como provocação da história literária	66
de que falamos quando falamos de história (literária)?	66
silêncios, omissões & outras secundarizações	71
não nos deixeis cair em tradução: história literária, nacionalismos & demais mistificações	94

parte II: o autor. rotas, destinos & errâncias

PREÂMBULO	115
CAPÍTULO 1: o estranho caso de sir walter scott, esq. autoridade, autoria & demais fantasmagorias	129
autoria, canonização, dessacralização: lugares e trânsitos de walter scott na imaginação europeia	132
favorito entre príncipes, pastores e outros de permeio. o escritor & os seus contemporâneos	139
da felicidade à maldição da sanidade. o escritor e a(s) posteridade(s)	167

CAPÍTULO 2: walter scott ou da escrita como <i>trompe-l'œil</i>	197
da narração como simulacro — parte 1:	
escritores-tradutores, autores de papel & a miragem da autoridade	205
escolha da prosa como meio de expressão	209
anonimato	219
manuscrito encontrado/descoberto	223
das difíceis definições: glossário tentativo de ousada nomeação	224
«i am a borderer»: a escrita scottiana como provocação da narratologia	244
 parte III: deste lado do espelho. o tradutor no país da narrativa	
PREÂMBULO	271
CAPÍTULO 1: traduções de traduções de traduções. ficção, história & alteridade, ou da narrativa como condição de longevidade	283
da narração como simulacro — parte 2:	
historiadores, autores & outros fingidores	283
romance, história & tradução:	
sob o signo da narrativa como condição de longevidade	298
fortuna europeia do «poeta arqueólogo»:	
adaptações, (re)traduções & outras escapadelas	305
retrato do artista enquanto objecto de desejo	308
cartografias imperfeitas. subsídios para uma interpretação	313
walter scott em portugal	323
ANEXOS	
quadro de traduções dos <i>Waverley novels</i> na Europa (1814-1850)	335
quadro de traduções portuguesas	356
CAPÍTULO 2: homem de palavra(s). escavações, fragmentos & frustrações	359
da topografia como metáfora de invisibilidade	361
arqueologias (im)possíveis. subsídios para um esboço biográfico	363
a arqueologia: achados, fragmentos e entre-espacos lacunares	367
retrato do tradutor enquanto espectro	378
CAPÍTULO 3: da tradução ao silêncio.	
o estranho desaparecimento do sr. ramalho	394
palimpsestos & desapareições: o tradutor e a história literária	391
da polifonia ao silêncio: a voz do tradutor	404
breve <i>intermezzo</i> teórico: a voz diferencial	405
traduções, intertextos, transtextos	409
perdoai-nos as nossas traduções: entre o desejo e a repulsa	419

considerações finais

pequena apologia da (história) da tradução	427
tradução literária entre o estigma e o desafio	429
poéticas da imperfeição	431

bibliografia

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

obras de andré joaquim ramalho e sousa	439
obras de walter scott	439
obras de walter scott em tradução francesa	440
outras edições de walter scott	441

bibliografia crítica

enquadramento europeu da recepção de walter scott	442
enquadramento teórico	
estudos de tradução	446
narratologia e teoria da recepção literária	453
teoria e contextualização histórico-sociológica	450
história e sociologia do livro e da leitura	458
estudos de cultura	458
sobre romantismo, romance histórico & identidade	459
o século XIX português: exílios, romantismos e tradução	453
bibliografias	462
obras de referência	462

traduções de walter scott na 1.ª metade de oitocentos

subsídios para a biografia de andré joaquim ramalho e sousa	463
o século XIX na historiografia literária	464
periódicos	
recensões a traduções de andré joaquim ramalho e sousa	465
outras notícias	467

outra bibliografia

obras literárias	470
materiais de arquivo	470

introdução

Walter Benjamin dreamt of publishing a book composed entirely of quotations. I lack the necessary originality. Juxtaposed, quotations take on novel meanings and enter into mutual debate.

George Steiner, *Grammars of Creation*

AVANT PROPOS

Going after lost things was as uncertain as prayer.

Michael Ondaatje, *Divisadero*

Fazer história da tradução em Portugal é uma actividade que parece pressupor uma medida grande de perseverança e requerer, em proporção igual, paciência e sorte: recuperar os traços textuais, culturais e históricos de tradutores concretos — ou, na formulação sempre idiossincrática de Anthony Pym, «people with flesh-and-blood bodies» (1998: 161) — revela-se, frequentemente, um inglório exercício detectivesco, porquanto (i) documentos desapareceram e faltam datas, (ii) o acesso aos textos é difícil e/ou demorado, (iii) a reprodução, por vezes, impossível, sendo que (iv) biografar a invisibilidade é meta virtualmente impossível. A dificuldade aumenta em proporção directa ao «recato» do tradutor e à distância epocal em que viveu. Por outras palavras: se o tradutor não foi figura pública, com méritos reconhecidos noutras áreas — i.e., se não foi escritor, monarca, historiador ou pedagogo —, a informação escasseia, tornando-se extraordinariamente penoso reunir sequer fragmentos de um currículo. Investigar faz, neste caso, inteiramente jus à etimologia: procuram-se vestígios de uma existência que as práticas discursivas dominantes tenderam a ignorar ou silenciar.

Não surpreende, portanto, que a pesquisa nesta área seja ainda relativamente diminuta, tendendo a caracterizar-se por um forte pendor casuístico que privilegia o estudo de tradutores que detêm capital simbólico, cultural ou político, o que, desde logo, lhes assegura visibilidade.¹

Às dificuldades de reconstrução biobibliográfica acresce a (quase) ausência de meios auxiliares de investigação, instrumentos tão imprescindíveis como bibliografias mais extensas e/ou completas, dicionários, bases de dados, etc. O maior esforço no sentido de

¹ Os casos da Marquesa de Alorna, de António Feliciano Castilho ou do rei D. Luís são paradigmáticos das relações de poder que se afluam aqui. O mesmo sucede nos nossos dias com a visibilidade, enquanto tradutores, de figuras como Vasco Graça Moura, Jorge de Sena, João Barrento ou Álvaro Cunhal, só para citar exemplos díspares. Independentemente dos méritos translatórios de cada uma destas personalidades, o reconhecimento depende decerto também (sobretudo?) de factores de «hierarquização externa» (Bourdieu, 1996: 249), i.e., exteriores à actividade tradutória, os quais podem configurar, entre outros, motivos ligados ao exercício profissional de origem ou principal.

uma visão globalizante do fenómeno em Portugal coube ao Prof. Doutor António Gonçalves Rodrigues, que, em parte sozinho, meteu ombros a arriscada empresa: a de reconstituir a geografia das traduções em Portugal a partir de meados do século XV. Embora lacunares, os cinco volumes que publicou sob o título de *A Tradução em Portugal* constituem um momento de extraordinária relevância numa cultura que sempre privilegiou o apagamento social dos tradutores e a menorização das traduções.

Se a este esforço juntarmos a bibliografia parcial de Isabel Lousada [*Para o Estabelecimento de uma Bibliografia Britânica em Portugal (1554-1900)*, 1998] e os estudos recentes, e ainda não publicados, de Gabriela Gândara [*Diagnoses Especulares: Imagens da Grã-Bretanha na Imprensa Periódica Portuguesa (1865-1890)*, 2005] e de Zulmira Castanheira [*A Grã-Bretanha na Imprensa Periódica do Romantismo Português: Imagens Polimórficas (1836-1865)*, 2006],² teremos talvez esgotado os principais recursos em termos bibliográficos que as últimas décadas têm para oferecer.³

A este estado de coisas deve acrescentar-se o abismo entre cultura erudita e iliteracia generalizada que caracterizou (caracteriza?), ao longo dos séculos, a sociedade portuguesa e que muito contribuiu para desvalorizar o labor e as produções translatórias, os quais eram vistos pela intelectualidade como um mal, ora necessário, ora a evitar a todo o custo, i.e., como subprodutos de uma actividade literária considerada mais nobre. Assim se foram esquecendo — e/ou apagando o rasto a — tradutores e, muitas vezes, traduções.

Às dificuldades atrás enunciadas juntam-se outras de ordem mais prática, a saber: (i) a maioria dos textos a estudar só existe na Biblioteca Nacional, sendo virtualmente impossível fotocopiá-los, porque o serviço de reprodução de documentos daquela instituição não consegue dar seguimento eficaz aos pedidos⁴ — o investigador fica assim à

² Saliente-se que, em boa verdade, as obras de valor inestimável de Gândara e Castanheira são trabalhos que se inserem mais propriamente no campo dos Estudos de Recepção do que no âmbito dos Estudos de Tradução, porquanto se ocupam da produção alargada, no periodismo português, de imagens de textos e autores ingleses.

³ A este acervo juntar-se-á, em breve, o primeiro volume de um bibliografia que pretende complementar e prosseguir o trabalho de Gonçalves Rodrigues, propondo-se cobrir os anos de 1930 a 2000. Este trabalho está actualmente a ser levado a cabo por um conjunto de investigadores na área dos Estudos de Tradução e congrega os esforços de dois centros de investigação, o CECC (UCP) e o ULICES (FLUL).

⁴ A título anedótico, ainda que revelador do estado da investigação em Portugal, há que referir que o acesso directo, em fotocópia, às traduções de André Joaquim Ramalho e Sousa resultou da generosidade de colegas que trabalham na Universidade de Aberdeen, os quais se disponibilizaram para pedir a reprodução dos textos em tempo útil, uma vez que, na Biblioteca Nacional, os serviços não souberam

mercê dos horários e da eficiência das salas de leitura da biblioteca; (ii) os documentos estão, frequentes vezes, mal catalogados, o que obriga a uma procura morosa e árdua *in situ* que nem sempre tem final feliz; (iii) este trabalho arqueológico dificilmente se concilia com outras actividades que não sejam a da pesquisa em carácter de exclusividade, circunstância que, apesar de ir sendo mais comum, ainda não tem, no nosso país, a regularidade desejada.

Daqui decorre que a investigação em estudos de tradução, e mais ainda em história da tradução, se revela uma espécie de arqueologia (a)morosa, tendo o investigador de recuperar, em condições precárias, documentos perdidos e (tentar) reconstruir percursos e histórias a partir de fragmentos e referências a momentos que foram literalmente obliterados pela cultura dominante, em nome daquilo a que Carlos Fuentes chama «a doença da originalidade».

POÉTICAS DA IMPERFEIÇÃO I: O AUTOR

Quando, há alguns anos, no decurso da preparação de uma disciplina, nos deparámos acidentalmente com a figura de André Joaquim Ramalho e Sousa e com o lugar singularíssimo que ocupava no periodismo da primeira metade de Oitocentos — que outro tradutor foi alvo de tais encómios? —, longe estávamos de pensar que Walter Scott viria a ocupar o espaço nesta reflexão que acabou por lhe caber.

Na verdade, o escritor interessava-nos apenas como fenómeno cultural e autor que suscitara o trabalho do tradutor que escolhêramos como objecto. Longe, na adolescência, tinham ficado *Ivanhoe* em versão portuguesa de António Vilalva (Edição Romano Torres) e em adaptação cinematográfica de Richard Thorpe, com o improvável Robert Taylor no papel de Ivanhoe e uma diáfana Joan Fontaine como Rowena. Lembrávamo-nos de torneios, pactos de sangue e da compaixão por Rebecca, mais bonita do que Rowena mas menos loura, o que na altura importava.

O tom — impróprio, bem o sabemos, numa reflexão que se quer sóbria e pouco dada a rememorações pessoais — é, todavia, certo porque é ilustrativo o espaço emocional que Scott ocupa nos dias de hoje: o da difusa recordação juvenil. Longe vão os tempos em que

informar de quanto tempo necessitariam para fotocopiar os cinco romances. Acresce que, durante esse tempo (meses ou anos), os textos ficariam naturalmente inacessíveis.

«the Waverley novels belong[ed] to an integrated romantic curriculum initiating girls into daydreams and desire», como se afirma a propósito de Emma Bovary (Maxwell, 2006: 23). Longe os tempos em que de uma rapariga se poderia com segurança dizer: «Com Walter Scott, mais tarde, apaixonou-se pelas coisas históricas, sonhou com baús, salas de guardas e menestrelis. Desejaria ter vivido em qualquer velho solar, como aquelas castelãs de longos corpetes, que, sob os ângulos das ogivas, passavam os seus dias, os cotovelos apoiados na pedra e o queixo nas mãos, esperando ver chegar um cavaleiro de pluma branca, do fundo da planície, galopando num cavalo preto» (Flaubert, 1991: 47).

Walter Scott é hoje um autor esquecido. Desconhecido, ousaríamos até dizer, porque o que dele conhecemos (recordamos?) é aquilo que sucessivas traduções e tradutores dele fizeram em conformidade com os protocolos de leitura das suas épocas. Ora muitos deles convidavam à rasura daquilo que, na escrita de Scott, se rebelava contra valores, convicções e interpretações possíveis e bem comportados. Por outro lado, a imagem de bonomia que a *persona* pública sempre cultivou⁵ também obstou — é nossa convicção — a leituras mais desalinhadas.

Estudar as traduções de André Joaquim Ramalho e Sousa representou, paradoxalmente talvez, a possibilidade de descobrir Walter Scott. E descobri-lo é potencialmente reinventá-lo à luz das perguntas que, no presente e na consciência de (tres)leituras do passado, nos ocorre fazer-lhe.

Porque a investigação iluminou novas áreas de ignorância, alterámos o plano inicial, em que a reflexão se detinha quase exclusivamente em Ramalho e Sousa enquanto produtor de sentido em língua portuguesa,⁶ e transformámos esta reflexão numa espécie de díptico

⁵ Vide, entre outras, descrição que Thomas R. Dale propõe: «Now Scott's view of himself — his idealized vision of himself, one might call it — can be seen fairly clearly in his *Journal*, the autobiographical references in the introductions to the Magnum Opus edition of the novels and poems, and some of the letters. [...] It is that of an urbane, kindly, and humorous Christian Stoic, a man, in other words, capable of unembarrassed and fruitful relationships with all sorts and conditions of men, from common laborers and beggars to kings and queens; so self-confident and generous that envy, malice, and misrepresentation cannot perturb him; a practical philanthropist believing in basic Christian teaching, but eschewing sectarian conflict; public-spirited, capable of enduring disaster without complaint, and, above all, one who can laugh at himself as well as at others» (Dale, 1979: 139).

⁶ O impulso vinha-nos do que aprendêramos com Gideon Toury: «Strange as it may sound to the uninitiated, there is nothing too perverse in claiming that a text's position (and function), including the position and function which go with a text being regarded as a translation, are determined first and foremost by considerations originating in the culture which hosts them. In fact, this is the most normal practice of the 'persons-in-the-culture' themselves. Thus, when a text is offered as a translation, it is quite readily accepted bona fide as one, no further questions asked» (Toury, 1985: 26).

em que autor e tradutor se animam — e ilustram — reciprocamente, no pressuposto de que a tradução de textos literários é, como diz Lawrence Venuti, lugar de diferença (1992: 13), i.e., diálogo e reconhecimento do outro. Defendemos, pois, com João Barrento:

O sentido, tal como a tradução (ela própria uma forma material e sensível do «comentário»), vem sempre «depois», chega sempre «mais tarde», deriva sempre da deriva que o percurso exegético do texto-outro constitui. Um texto que não *demonstra* nada, como pretende fazer a voz do Logos e da presença, mas *chama*, num apelo que atravessa uma distância e exige uma resposta, dando origem, não a uma construção lógica, mas a uma relação dialógica sensível, textual e não conceptual. (Barrento, 2000: 282).

Porque nos parece ser assim e porque acreditamos que estudar traduções de forma autista, i.e., de olhar fechado sobre a cultura de chegada, é um modo (perverso porque inconsciente) de perpetuar os caminhos das histórias de literaturas nacionais, dispusemo-nos a percorrer os caminhos, atalhos e desvios do acolhimento de Scott na cultura europeia, de modo a tentarmos perceber os processos de canonização e desentronização de que foi alvo. Ao procurar respostas em diversos tempos e espaços de acolhimento, demo-nos conta de que parte substantiva da recepção assenta numa truncagem significativa do projecto de escrita scottiano. Estamos a referir-nos ao oferecimento de uma autoria múltipla, deslocada, em constante descentramento. Ora esta leitura que aqui propomos contraria e liquidifica a imagem cristalizada que, diversamente, se foi contruindo do autor. Sugerimos aqui «desculinarizar» (*vide* Jauß, 1970) Walter Scott e fazê-lo regressar ao mundo dos vivos, i.e., dos escritores a ler.

Por outro lado, esta dessolidificação da autoria possibilita também um entendimento mais ágil dos modos e dos efeitos do(s) acto(s) de tradução, também porque, ao apresentar-se como mascarada, a concepção de autor que nos parece emergir da narrativa scottiana se aproxima de um jogo transtextual que prevê já a tradução. Os modos de encenar a autoria representariam, na nossa leitura, formas de traduzibilidade expressa já no tecido e na estrutura dos próprios textos,⁷ já que aqueles constituem limiares que remetem o leitor

⁷ Derek Attridge expressa opinião semelhante e complementar: «What is singular about any artwork is its redeployment of the resources of the culture, understood as sets of relations rather than concrete objects; and this redeployment, because it introduces new perspectives and relationships which can be understood as the implementation of new codes and norms, always offers the possibility of imitation, translation, parody, and forgery. The singular work is therefore not merely *available* for translation but is *constituted* in what may be thought of as an unending set of translations—for each new context in which it appears produces a further transformation. Words irrecoverably change their meanings, historical hindsight shifts emphases, generic expectations alter over the centuries, and in multiple other ways the work continually becomes another work for its readers. Whatever these transmutations, we still do not hesitate to think of the novel we read as the "same" novel its author wrote or its earliest readers encountered» (Attridge, 2004: 73). A problematização da última frase citada é inerente a todo este projecto e integrará, de forma explícita ou implícita, as teses que aqui se defendem.

para uma multiplicidade de interpretações que têm em comum a percepção da autoria como alteridade.

POÉTICAS DA IMPERFEIÇÃO II: O TRADUTOR

Esta tese procura reflectir sobre o lugar da tradução na construção do(s) romantismo(s) em Portugal, particularmente no que se refere à divulgação da novelística histórica. André Joaquim Ramalho e Sousa funciona como figura central de uma análise que se pretende mais vasta, iluminando processos e caminhos — nesta perspectiva — menos explorados do Oitocentismo português e europeu.

A evidência quer do impacto que Walter Scott e o romance histórico por ele renovado têm na Europa do século XIX, quer da recepção aprobatória de que Ramalho e Sousa, tradutor do romancista escocês, foi alvo na primeira metade do século,⁸ esteve na origem deste trabalho. Efectivamente, a opção por estudar esta figura não resultou de um esforço particularmente aturado, antes se impôs pela sua inescapável aparição: entre 1837 e 1872, data da publicação da *História da Literatura* de Teófilo Braga, as referências bibliográficas ao Sr. Ramalho, não sendo excessivas, constituem um marco indubitável para quem se interessa por história da tradução.

Tendo chegado ao tradutor através da consulta de documentos contemporâneos, a estrutura do texto que agora se apresenta submete-se a um impulso centrípeto, na esperança de que o contexto ilumine o caso particular, e este possibilite, por sua vez, uma compreensão mais aprofundada do fenómeno tradutório na primeira metade de Oitocentos: parte, pois, da caracterização sintomatológica do acolhimento europeu de Walter Scott na primeira metade do século XIX e da definição de uma autoria singular para, num momento posterior, reflectir sobre a especificidade portuguesa da recepção daquele autor, com o fim de (i) indagar os modos como André Joaquim Ramalho e Sousa (re/des)localiza a autoria ao traduzir, (ii) avaliar a prática deste tradutor, comparando-o,

⁸ A quem investigue, ainda que superficialmente, o fenómeno da tradução nos anos 30 e 40 do século XIX não poderá escapar a singularidade do lugar que o «Sr. Ramalho», como é as mais das vezes referido, ocupa na crítica a traduções que tem lugar no periodismo coevo. De salientar, neste lugar, que, na imprensa de Oitocentos, a crítica a textos traduzidos parece assumir, frequentemente, uma forma mais apurada do que nos nossos dias. Como veremos na Parte III desta reflexão, não se confundem crítica literária e crítica da tradução, no sentido em que não se recenseiam obras traduzidas como se do texto primeiro se tratasse. Observações sobre a especificidade do objecto traduzido são recorrentes.

sempre que possível, com as versões de outros tradutores de que poderá ter-se socorrido, de modo a entender melhor a avaliação no periodismo coevo dos seus projectos tradutórios, (iii) reconstruir o horizonte de expectativas de leitores e críticos, e (iv) incluir uma releitura, à luz das concepções da época, do lugar da tradução, do entendimento de língua e gosto literários nos romantismos portugueses.⁹

A delimitação do *corpus* de obras a estudar obedeceu, por isso, a uma articulação teórico-metodológica ancorada nas concepções literárias e tradutológicas dominantes no início do século XIX, a qual permitiu esboçar modos de (re)ler as próprias convenções literárias vigentes.

Se o interesse pela tradução dos romances históricos de Walter Scott surgiu da evidência de um sem-número de versões (narrativas, líricas, até dramáticas) do autor em português no segundo quartel de Oitocentos, a decisão de interrogar mais aprofundadamente os textos traduzidos por André Joaquim Ramalho e Sousa resultou, num primeiro momento, de uma leitura atenta da imprensa coeva. Esta sublinha unanimemente a excelência *deste* tradutor por contraste com o que considera ser a mediocridade dos restantes produtos e agentes translatórios da época (*vide* apreciações n' *O Panorama*, *Correio das Damas*, *Revista Universal Lisbonense*, *Diário do Governo*, etc.), perpetuando assim o *topos* cultural do «apagado engenho»¹⁰ de quem traduzia, *topos* promovido por intelectuais, críticos e pela meta-reflexão dos próprios tradutores: «Verter um livro ou uma peça de teatro é a coisa, que em Portugal, se faz com mais facilidade: é como agenciar eleições. Nem é preciso que o traductor saiba a lingua para que traduz, e entenda o idioma de que

⁹ Seguimos aqui a proposta de Álvaro Manuel Machado, segundo a qual importa que nos interroguemos: «Portugal romântico? Mas que romantismo?», continuando o autor «[d]iríamos melhor: romantismos. Por outras palavras: Portugal duma fragmentação romântica de *longue durée* em que problemática nacional e modelos estrangeiros provocam, a vários níveis e em diferentes períodos, fluxos e refluxos da grande maré romântica europeia» (Machado, 1996: 13). Já a visão de Álvaro Manuel Machado de que com o chamado 2.º romantismo se teria dado um «recuo» ou «estagnação» do romantismo português em relação aos modelos estrangeiros nos parece demasiado enformada por concepções literárias com origem na Geração de 70. Há que não esquecer que, em toda a Europa, os romantismos tiveram frequentemente Jano por modelo: «'Romanticism' is inchoate because it is not a single intellectual movement but a complex of responses to certain conditions which Western society has experienced and continues to experience since the middle of the eighteenth century. There seems small chance of understanding how social pressures worked upon the artistic process except by making careful discriminations between the atmosphere of different cultures, notably England, France and Germany, and different times (England in 1789, for example, differentiated from England in 1798 or in 1817.)» (Butler, 1981: 184).

¹⁰ A expressão é de Leonel da Costa e, embora se inscreva numa tradição retórica que obrigava à humildade, não deixa de ser sintomática dos modos como a tradução era, no século XVII e em séculos posteriores, entendida.

traduz: essa é a menos especial condição: — quem não tem que fazer, faz uma versão» (Mendes Leal [1848] *apud* Pais, 1997: 132).

Centrando-se na figura de André Joaquim Ramalho e Sousa (1790-1857), matemático, redactor d'O *Independente* (1821-1822), «official maior graduado da Secretaria d'Estado dos Negocios Ecclesiasticos e de Justiça»,¹¹ dicionarista e tradutor de Walter Scott na primeira metade do século XIX, o projecto ocupa-se da investigação dos modos de (re)produção de imagens autorais na tradução a partir da análise das traduções que produziu, assim como da indagação das condições em que desenvolveu o seu trabalho e dos efeitos que este terá provocado. O estudo incluirá ainda o cotejo com os mesmos textos vertidos por outros tradutores do período (Albert Montémont e Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret), no intuito de averiguar o(s) conceito(s) dominante(s) de «tradução» na cultura literária da altura, problematizando-o(s) e integrando-o(s) na história mais vasta (literária, social, cultural) da Europa de Oitocentos.

Os depoimentos valorativos sobre a autoria e a tradução bem como as apreciações críticas de textos literários, publicados nos diversos periódicos da época, constituem, pois, um dos apoios privilegiados para a demarcação do lugar ocupado pela actividade tradutória, em geral, e pela tradução da ficção histórica, em particular.

EM BUSCA DA AUTORIDADE PERDIDA — AUTORES, TRADUTORES & VOZES

Após reflexão aturada, circunscrevemos o *corpus* a analisar às seguintes obras:

1. *Magnum Opus* (1829-1833), ou seja, o conjunto de narrativas históricas de Walter Scott conhecido por *Waverley novels* na sua forma derradeira — a que resultou da última edição revista pelo autor.
2. Traduções da autoria de André Joaquim Ramalho e Sousa: *Ivanhoé ou a Cruzada Britânica* (1838); *Quintino Durward* (1838); *Kenilworth* (1842); e *Anna de Geierstein, ou a Donzella do Nevoeiro* (1842-43); *Waverley ou ha sessenta annos* (1845).

¹¹ Cf. *Diccionario Bibliographico Portuguez. Estudos de Inocencio Francisco da Silva applicáveis a Portugal e ao Brasil*, Tomo I, Imprensa Nacional, Lisboa, MDCCCLVIII, pp. 63-64.

3. Documentos históricos pertinentes para o estudo da recepção de Walter Scott no espaço europeu e sobretudo português.

Este *corpus* alargado possibilita o confronto de diversas estratégias e metodologias tradutórias, permitindo reconstruir, pelo menos parcialmente, competências e percursos dos tradutores, ao mesmo tempo que revela processos de canonização e reescrita de modelos estrangeiros nos romantismos em Portugal. Convida ainda ao esclarecimento dos movimentos literários do período de uma perspectiva necessariamente diferente da canónica/canonizada.

Tendo assim definido o *corpus* a partir da perplexidade que constituía a descoberta, na imprensa coeva, da exaltação unânime de Ramalho e Sousa enquanto tradutor — o que lhe confere um lugar singular entre os tradutores anónimos, vilipendiados e esquecidos —, importava encontrar uma hipótese de trabalho exequível no âmbito de um projecto de doutoramento, bem como o enquadramento teórico adequado.

Tendo a leitura das produções de André Joaquim Ramalho e Sousa revelado um tradutor interveniente e zeloso quer da boa compreensão dos textos pelo público-alvo, quer da integridade das narrativas, ganhando este empenho corpo na presença inequívoca de uma voz culta que, dirigindo-se a um leitor que não é o inglês, explica — entre parêntesis ou em nota de rodapé — expressões, referências geográficas e costumes ingleses, entre outros, foi-se configurando a hipótese de que o acolhimento que as traduções tiveram junto da crítica coeva teria resultado de este tradutor, pelo seu percurso (ideológico e profissional), pelos seus interesses, pelas suas opções e competências, poder ter corporizado o ideal translatório de que a primeira geração de românticos se fez porta-bandeira: uma tradução que, sendo globalmente rigorosa e respeitadora do texto de partida, privilegiasse, contudo, inequivocamente o lugar da língua portuguesa. Porque seria impossível descrever pormenorizadamente o *corpus* escolhido, decidimos averiguar como constroem, reconstroem e destroem as traduções o entendimento de autoria que os *Waverley novels* propõem.

Embora apresente uma estrutura em três partes, o trabalho articula-se, como dissémos, em díptico, de maneira a (tentar) espelhar o dialogismo inerente à tradução literária enquanto projecto e prática, com a primeira parte a consistir numa apresentação mais demorada dos veios teóricos que permitirão desenvolver a reflexão-em-espelho, por assim

dizer. Esta alicerça-se na possibilidade de a argumentação se centrar em duas figuras em diálogo transtextual: o autor e o tradutor.¹²

Os contextos duplicam-se (triplicam-se?, multiplicam-se?), aparecendo como hipótese clarificadora de processos de selecção, de elaboração textual e de circulação das obras. Daí que considerações literárias sobre a obra de Walter Scott ocupem um lugar não despreciando no trabalho. Importa perceber o autor escocês como modelo e pretexto para o desenvolvimento de estratégias de tradução que, em muitos aspectos, ecoam os objectivos de um programa de alfabetização assim definido por Alexandre Herculano em 1837:

Quanto à tradução dos bons livros estrangeiros [...], forçosamente deploramos que isso não se haja feito. Dizem que o povo não lê senão novelas; mas que há-de ele ler, se não lhe dão outra coisa? Porque desprezarão os nossos homens conspícuos nas letras o serem tradutores? — Não nos parece isso fundado em boa razão. Uma versão bem feita é também um título de glória: o célebre Guizot traduziu a *História da Decadência do Império Romano*, pelo inglês Gibbon, e não é este o escrito que menos reputação lhe alcançou. — Entendemos que as primeiras obras que devem verter-se são as dos historiadores, porque é esta a leitura mais fácil, e o degrau que sem custo subirão os leitores de novelas. Criado o gosto de ler, brevemente se tornará em necessidade, e é então que os livros mais fastidiosos de outras ciências, e das artes, se poderão com proveito publicar. É preciso que nos lembremos que em Portugal não carecemos só de dar livros ao povo, carecemos também de a pouco e pouco o habituarmos a ler. (*Panorama*, 17.06.1837: 52)¹³

Porém, interessa-nos igualmente perceber como os modos de criação da *persona* autoral são replicados, seguidos, transgredidos em tradução e, mais especificamente, nas versões de André Joaquim Ramalho e Sousa, porquanto é nossa convicção de que o apagamento de Scott na contemporaneidade poderá ser obra de leituras e rasuras operadas pelos

¹² Como diz João Barrento: «Na história e na teoria da tradução — forma particular de leitura e de hermenêutica — tem sido desde sempre fundamental a definição do lugar do outro no processo: ou é (como para Husserl no plano gnosiológico) uma projecção do eu (e o texto a traduzir transforma-se então em pré-texto manipulável), ou algo que se me impõe, um factor de responsabilização do eu (como na ética dialógica de Lévinas), e então o texto a traduzir será esse rosto do outro (voz da alteridade que me é sempre radicalmente exterior, que não posso assimilar, mas da qual, abnegada e humildemente, posso «dar testemunho») que irá afectar indelevelmente os modos de leitura e escrita do sujeito híbrido e condicionado, o sujeito de escrita na tradução» (Barrento, 2000: 276).

¹³ Compare-se este «programa» de planificação cultural com o que, no seguimento de uma proposta do editor Archibald Constable de publicar a *Miscellany* de obras a preços módicos, Walter Scott escreve, no seu *Journal*, a 7 de Dezembro de 1825: «The purpose is to bring all the standard works both in sciences and the liberal arts within the reach of the lower classes and enable them thus to use with advantage the education which is given them at every hand. To make boys learn to read and then place no good books within their reach is to give men an appetite and leave nothing in the pantry save unwholesome and poisonous food which depend upon it they will eat rather than starve» (Scott, 1998: 34-35). Se a preocupação com a qualidade dos textos acessíveis ao grande público é comum a Herculano e Scott, não devemos esquecer que, por um lado, há uma diferença de 12 anos entre os dois textos e que, por outro, os níveis de iliteracia em Portugal eram flagrantemente mais elevados do que os da Grã-Bretanha (cf. final do artigo de Herculano).

agentes de reescrita (críticos, tradutores, divulgadores). Não nos move a valoração crítica — tome esta a forma de aprovação ou condenação — das práticas translatórias. Mobiliza-nos antes a vontade de conhecer e compreender movimentos, histórias, errâncias.

Porque é André Joaquim Ramalho e Sousa o protagonista português deste estudo, a circunscrição do período em análise obedeceu, por um lado, a uma lógica biobibliográfica de cariz individual¹⁴ e, por outro, a considerações socioculturais e políticas que decorrem da cultura portuguesa: se é na primeira metade do século XIX que Ramalho e Sousa exerce actividade pública, na qual se inclui a prática da tradução (1837/38-1845);¹⁵ os primeiros 50 anos de Oitocentos, e sobretudo o período de 1834 a 1850, coincidem com as balizas da instauração do liberalismo português,¹⁶ movimento que Ramalho e Sousa integrou, embora com alguma discrição.

¹⁴ A lógica biobibliográfica justifica-se pelo facto de se entenderem aqui os tradutores — e este tradutor, em particular — como agentes de transformação cultural que, embora sujeitos (receptores) da cultura por que são habitados, deixam nela traço indelével e individual, incisão essa que é preciso recuperar para melhor se entenderem os modos de produção de cultura: «[a] culture is common meanings, the product of a whole people, and offered *individual meanings, the product of a man's whole committed personal and social experience*» (Williams, 1997: 9, itálicos nossos). Por outro lado, como lembra Andrew Chesterman, «[a]ny kind of causality must of course be filtered through the translator's own subjectivity. Whatever the prevalent ideologies may be, whatever the client says, whatever the language norms or translation norms may state, it is the translator who in the last instance decides what to do, how to translate, what word to write on the page. A translator may decide to resist socio-cultural causal pressures, or to adapt to them» (Chesterman, 2002: 8). Embora não pretendamos acentuar, de forma excessiva, a imagem solipsista do tradutor-em-actividade, julgamos não ser de descuidar o impacto que o trabalho individual pode ter na produção de sentido num dado momento cultural.

¹⁵ Data de 1838 a primeira tradução que podemos atribuir com segurança a Ramalho e Sousa. Trata-se de *Ivanhoé ou a Cruzada Britannica*. Porém, há razões para suspeitar de que *Os Desposados*, obra publicada no ano anterior, pela Imprensa de Galhardo e Irmãos, também seja texto de sua autoria. A esta questão se regressará na Parte III deste trabalho.

¹⁶ Seguimos, para esta delimitação potencialmente controversa, José-Augusto França, que apoda os 15 anos que vão de 1835 a 1850 de «os anos da loucura»: «Em 1851, um movimento burguês de "regeneração" sociopolítica, tal como o início de certos movimentos operários, assinalam os fins dos loucos anos de formação do regime instaurado em 1835 e a passagem a um novo período histórico» (1993: 8). Por seu lado, Maria Manuela Tavares Ribeiro, no volume dedicado ao século XIX da *História de Portugal* dirigida por José Mattoso, afirma que «[o] processo político português, que até meados de Oitocentos viveu um percurso de intermitentes oscilações e de tensos conflitos sociais, experimenta, a partir de 1851, alguma estabilidade, com a aplicação prática de regras de acção política» (Mattoso, 1998: 101) e Oliveira Marques faz terminar em 1851 o liberalismo propriamente dito, cujo início este historiador data de 1815: «De facto, o que mais parece marcar, relativamente a Portugal, o período de 1815 a 1851, foi a Revolução, no profundo sentido da palavra, aliada à Modernidade. Energia, indústria, transportes, burguesia, administração pública, organização política, instrução e laicismo, com as características que os definiriam até à actualidade e constituiriam os fundamentos da sociedade em que ainda vivemos, tiveram nessa época a sua afirmação original. Talvez seja lícito denominar *Liberalismo* o seu conjunto, transcendendo em muito o mero significado político do termo e alargando-o a múltiplas facetas típicas da civilização contemporânea» (Marques, 2002: 11). Para além das lógicas biobibliográfica e política, a investigação sociológica de Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos sobre os intelectuais portugueses na primeira metade do século XIX prova, de forma concludente, a «hipótese que consistiu em considerar que teria sido, no decurso daqueles 50 anos, que se acumularam as condições capazes de possibilitar que a categoria social em causa [a dos intelectuais] emergisse no processo de transformação da sociedade portuguesa enquanto força social efectiva, agregando grupos

Assim delimitados o tema e o período a investigar, importa agora expor caminhos e métodos seguidos, assim como os modelos teóricos convocados, para melhor iluminar o objecto de estudo.

ENTRE A ARQUEOLOGIA E A INTERPRETAÇÃO: SUBSÍDIOS PARA A HISTÓRIA DA TRADUÇÃO EM PORTUGAL

1.

Segundo Anthony Pym em *Method in Translation History*, história da tradução é «a set of discourses predicating the changes that have occurred or have actively been prevented in the field of translation. Its field includes actions and agents leading to translations (or non-translations), the effects of translations (or non-translations), theories about translation, and a long etcetera of causally related phenomena» (Pym, 1998: 5). Ainda de acordo com este autor, a história da tradução inclui, pelo menos, três grandes áreas, a saber: arqueologia, interpretação histórica e explicação.

A arqueologia remete para o processo lento de descoberta do rasto de tradutores e traduções, pressupondo o levantamento de quem fez o quê, quando e em que circunstâncias, para que público e com que efeitos. Sendo uma tarefa sempre inacabada e, por vezes, frustrante, porque muitos documentos parecem irrecuperáveis, é, no entanto, essencial para (dar a) conhecer uma época e os seus constrangimentos culturais, num sentido simultaneamente mais aprofundado e alargado.

Por sua vez, a interpretação histórica assenta numa metodologia que pretende examinar os dados recolhidos tanto quanto possível à luz das concepções e valores do período, evitando assim impor as convicções pré-concebidas do investigador acerca do que é/deve ser (foi/deveria ter sido) uma tradução. Na verdade, os conceitos de «tradução», «reescrita» e «literatura» não são universais e estáveis, mas dependem do momento histórico que os produz. Daí que, para melhor entender a função das traduções num determinado momento, seja necessário que o investigador se familiarize com o contexto sociocultural de que o tradutor é simultaneamente produto (sujeito) e produtor (agente).

que, a despeito das suas divergências, actuariam como uma *intelligentsia* crítica e reivindicativa» (Santos, 1988: 13).

Por último, a explicação decorre da arqueologia e da interpretação histórica e, ainda segundo Pym, consiste numa leitura integrada das traduções no fluxo temporal em que se inserem. Não podendo o investigador conhecer sem ser a partir do lugar histórico que é o seu, é necessário, porém, exercer alguma cautela no tratamento e interpretação dos dados, de modo a poder averiguar o impacto que as obras tiveram na cultura do seu tempo.

Os dois últimos momentos do percurso que Pym descreve pressupõem o cruzamento de metodologias e saberes diversos. Por isso impôs-se à reflexão que aqui propomos o recurso a aportes fundamentais da história geral e da história literária, da filosofia da história, da sociologia generativa e da sociologia do livro e da leitura, da antropologia cultural, da hermenêutica textual, etc., de modo a sublinhar, sempre de novo, o carácter inter e multidisciplinar dos Estudos de Tradução. Estes constituem uma nova interdisciplina que, no dizer de Andrew Chesterman (2002: 4), «asks us to look at reality from a new perspective. In so doing, interdisciplines remind us of the exploratory nature of much research [...]. They also remind us of the potential unity of all knowledge — consilience [...]. They thus tend to be integrative and holistic fields tending towards syntheses and cross-fertilization, looking for wider patterns and interrelations.»¹⁷

2.

Partindo a tese do pressuposto teórico de que «[t]ranslation never communicates in an untroubled fashion because the translator negotiates the linguistic and cultural differences of the foreign text by reducing them and supplying another set of differences, basically domestic, drawn from the receiving language and culture to enable the foreign to be

¹⁷ A partir da tese de Willard McCarty exposta em «Humanities Computing as Interdiscipline» (<http://ilex.cc.kcl.ac.uk/wlm>), Andrew Chesterman propõe-se ler a emergência de novas áreas de saber do seguinte modo: «... disciplines are institutional creations. They do not represent god-given categories of knowledge so much as traditional agreements on how to slice up institutional cakes. They are thus sociological constructs, built out of shared discourse conventions. Their creation and maintenance have to do with power relationships and the pressure of history. New disciplines emerge not only as knowledge grows and spreads but also as power relations and reputations change within the academia. Historically, new disciplines have often emerged at the interface of existing ones, and so at first they inevitably have the nature of interdisciplines» (Chesterman, 2002: 4). A emergência de novas áreas de saber resulta, pois, em aumento do conhecimento. Aquelas apresentam, pelo seu carácter interdisciplinar, vantagens (também) para os saberes intuídos porquanto constituem (e instituem) novas formas de olhar, daí decorrendo perspectivas diferentes que combatem o anquilosamento que a institucionalização dos campos poderia provocar: «Each of these new fields could be called an interdiscipline rather than a discipline: they have started life as hybrids, as cross-border areas between neighbouring fields. Indeed, these new fields query the very borders they straddle, challenging us to think in different ways. They allow us to pose new kinds of questions, and to seek solutions to complex problems. They thus rejuvenate the overall field of knowledge, preventing it from stagnating» (*ibidem*). Vide ainda Lopes (2003), «A Angústia dos Estudos de Tradução diante dos Saberes Instituídos — Apontamentos sobre um Estado de Coisas», pp. 341-362.

received there» (Venuti, 2000: 468), a reflexão incidiu, numa primeira fase, sobre a diferença que Walter Scott representa enquanto designação genérica de um discurso narrativo particular e sobre os desafios que essa singularidade constituiu para os seus coetâneos.

Numa segunda fase, houve que ponderar as inteligibilidades que integram e produzem sentido(s) na cultura portuguesa, em geral, e nos discursos crítico-historiográficos *da e sobre* a primeira metade de Oitocentos, em particular.

Começámos por interrogar os discursos de autoridade (em especial, o das histórias da literatura e o da crítica coeva) acerca do lugar da tradução no campo literário dos primeiros cinquenta anos do século XIX, tal como aquele foi sendo avaliado pelos agentes de canonização literária.

Partindo de uma concepção nacional do fenómeno literário — apesar de os pressupostos ideológico-estéticos e de os métodos divergirem, por vezes, significativamente —, os projectos de história da literatura, de Almeida Garrett (1826) a Saraiva e Lopes (1996), assentam em estritos parâmetros espaço-cronológicos,¹⁸ construindo-se em torno da ideia de «evolução», conceito que os críticos apodam hoje de «invenção interpretativa» (Ferraz, 1994: 57). Porque o discurso historiográfico é — há que não esquecer — *reconstrução*, reescrita afinal, importou reflectir sobre as estratégias de que faz uso para *recriar* a realidade literária, política e cultural de uma nação, sendo que, a esta luz, os silêncios se revelam tão eloquentes como as vozes que destacam.

Um estudo sobre os lugares da tradução numa dada cultura implica, pois, a interpelação constante da historiografia literária, interrogando-a nos seus pressupostos tantas vezes inquestionados e aparentemente «naturais». A interpelação parte de três princípios fundamentais, a saber:

1.º — O discurso historiográfico apresenta-se sempre como espaço de enunciação/narração do «sonho do historiador» (Duby, 1992: 50), sendo portanto

¹⁸ «A elaboração de Histórias da Literatura revela [...] uma espécie de fidelidade à casualidade da história, visível nas séries monográficas de autores/obras; por outro lado, uma casualidade tornada literatura: apresentados, cronologicamente, os autores e as obras inscrevem-se numa certa evolução (necessária ou verosímil) da literatura» (Ferraz, 1994: 53).

revelador do posicionamento histórico (ideológico, estético, afectivo) de quem (re)escreve a história.

2.º — A historiografia literária de raiz nacional é, enquanto programa, um projecto romântico de construção da identidade, logo, constitui-se tendencialmente como representação hegemónica que, por ter pendor fortemente identitário, tende a excluir as fomas mais recalcitrantes de alteridade.¹⁹

3.º — O interesse histórico, e a ficcionalização da história na narrativa, pode ser lido, supletivamente, como estratégia legitimadora de um ideário nacional: «O imaginário histórico [...] não é pois dissociável das reflexões em torno da identidade nacional e da construção histórica das noções de “povo” e “nação”, entendidas como configurações de uma natureza sociocultural que se encontra, de alguma forma legitimada *a posteriori* pelo reconhecimento nela, de uma identidade natural» (Buescu, 2001: 49).

Uma linha complementar a esta indagação passou necessariamente pela tentativa de determinar o peso (quantidade, qualidade, impacto, etc.) da tradução nos primeiros cinquenta anos do século XIX.

A recolha de incidências tradutórias é, porém, tarefa morosa e difícil que, partindo embora dos valiosos contributos do Dicionário de Inocêncio da Silva, dos volumes sobre tradução em Portugal de António Gonçalves Rodrigues e demais bibliografias, implica um investimento considerável de tempo, uma vez que obriga a uma consulta aturada e, tanto

¹⁹ Confronte-se esta posição com a reflexão sobre «identidade» e «diferença», proposta por Stuart Hall. Ao repensar o conceito de «identidade», o ensaísta afirma, de certo modo legitimando a necessidade de fechamento de certas práticas discursivas — como seria o caso da historiografia literária —, as quais têm, porém, de ser vistas como discursos de poder: «It may be true that the self is always, in a sense, a fiction, just as the kinds of 'closures' which are required to create communities of identification — nation, ethnic group, families, sexualities, etc. — are arbitrary closures; and the forms of political action, whether movements, or parties, or classes, those, too, are temporary, partial, arbitrary. I believe it is an immensely important gain when one recognizes that all identity is constructed across difference and begins to live with the politics of difference. But doesn't the acceptance of the fictional or narrative status of identity in relation to the world also require as a necessity, its opposite — the moment of arbitrary closure? Is it possible for there to be action or identity in the world without arbitrary closure — what one might call the necessity to meaning of the end of the sentence? Potentially, discourse is endless: the infinite semiosis of meaning. But to say anything at all in particular, you do have to stop talking. Of course, every full stop is provisional. The next sentence will take nearly of it back. So what is this 'ending'? It's the a kind of stake, a kind of wager. It says: 'I need to say something, something... just now'. It is not forever, not totally universally true. It is not underpinned by any infinite guarantees. But just now, this is what I mean; this is who I am. At a certain point, in a certain discourse, we call these unfinished closures, 'the self', 'society', 'politics', etc. Full stop. OK. There really (as they say) is no full stop of that kind» (Hall, 1997: 136). Poderíamos acrescentar que chamamos a estes fechamentos por concluir, entre outros, «histórias literárias». Baseando-se no pressuposto de que a identidade da literatura nacional existe através da diferença, a historiografia literária constrói um discurso identitário fechado que visa conter, ou mesmo abolir, provisoriamente a alteridade.

quanto possível, abrangente dos periódicos e outros documentos oitocentistas. Esta pesquisa é, porém, imprescindível a um estudo como este, que pretende pôr a descoberto novas ênfases, novas relações, novas articulações discursivas.

A indagação dos discursos críticos e publicitários (por exemplo, anúncios de livros na imprensa) constantes de documentos diversos ajuda, em parte, a reinterpretar (e a representar) a cartografia do discurso historiográfico institucionalizado em presença de um espaço quase desconhecido de reescritas sobre reescritas.

Este percurso permitiu confirmar uma das hipóteses que enformou esta tese, a saber: a de que a história literária, enquanto programa para a construção de histórias de literaturas nacionais,²⁰ tende a silenciar práticas literárias potencialmente desestabilizadoras do tradicional relevo dado à originalidade (literária, nacional), assentando estas no pressuposto de que é a reescrita que melhor caracteriza o processo de criação e desenvolvimento das literaturas nacionais (Lefevere, 1992a). A tradução, enquanto encontro utópico entre as representações da heterogeneidade e a «inscrição doméstica» (Venuti, 2001), constituirá necessariamente um «lugar da diferença» (Venuti, 1992: 13) que os discursos de poder, desde o Romantismo ferozmente nacionais, procuram muitas vezes neutralizar, esquecendo que a tradição literária «só é concebível no quadro de uma movência e complementaridade entre a noção de *distanciação*, que é afinal o reconhecimento da alteridade, e a noção correlata de *apropriação*, entendida como forma de “fazer seu o que é alheio”, isto é, como *propriedade relacional* através da qual o sujeito se reconhece dentro de um mundo» (Buescu, 1995: 26).

A preocupação com o contexto discursivo *de e acerca da* primeira metade do século XIX conheceu ainda um terceiro momento, paralelo à pesquisa em histórias da literatura e em periódicos e obras oitocentistas. É ele o espaço de diálogo com a tradição crítica sobre o romantismo português e europeu. Optámos por começar por obras, por um lado, canónicas e generalistas, tais como as de Paul van Tieghem, José-Augusto França ou Álvaro Manuel Machado, e, por outro, mais disponíveis.

Pretendeu-se complementar o trajecto historiográfico, alargando e aprofundando leituras e a recolha de dados, nomeadamente no que diz respeito a uma área a que James Holmes

²⁰ «Incorporada na História, o que da tradição poética fica, a partir do Romantismo, é o suficiente para a história literária nascente criar Histórias da Literatura em que o antes e o depois se sucedem

chamara já em 1972, quando faz um mapa sumário da disciplina, «sociologia da tradução» (Holmes, 1994: 72). Isto é, após completar o quadro do lugar que a tradução ocupa (ou não) no território da literatura, importou investigar as condições de produção, divulgação, circulação e recepção das obras no conturbado espaço político-económico da sociedade portuguesa do século XIX. Para tal, houve que recorrer a práticas, materiais e documentos de índole sociológica. Só a comparação da incidência social das traduções com a (in)visibilidade do fenómeno tradutório no interior dos discursos institucionalizados pode lançar luz sobre a concepção culturalmente determinada de literatura e os concomitantes processos de construção da norma erudita e do cânone literário.

HIPÓTESES, ANTÍTESES & SÍNTESES TENTATIVAS: OS OBJECTIVOS DA REFLEXÃO

São quatro os objectivos principais deste trabalho:

- 1.º — Traçar os percursos sinuosos do acolhimento de Walter Scott ao longo de quase dois séculos, com o intuito de perceber os modos como o(s) discurso(s) literário(s) e a reflexão sobre o literário interagem e se determinam reciprocamente, fixando e libertando nesse diálogo um jogo traduzibilidades, i.e., formas concretas — históricas — de tradução num dado tempo e espaço.
- 2.º — Estudar, a partir da reflexão em torno da figura e do exemplo de André Joaquim Ramalho e Sousa, o lugar da tradução e o estatuto do tradutor e indagar em que medida estas realidades se harmonizam com as concepções dominantes no sistema literário português de Oitocentos e se articulam com as de espaços vizinhos.
- 3.º — Contribuir, com o estudo das traduções, directas ou indirectas, de cinco romances de Walter Scott, para a elaboração de uma história da tradução e dos tradutores em Portugal.
- 4.º — Tornar visível uma actividade que, embora muitas vezes silenciada, é, em qualquer cultura, uma das formas privilegiadas de contacto com o Outro e, em particular, no espaço português que tanto depende(u) de tais operações de intercâmbio cultural.

verosimilmente ou necessariamente. A história literária adopta, pois, a arte de composição da própria literatura, dando assim a esta uma espécie de justificação essencial» (Ferraz, 1994: 52).

Dividindo-se em três partes, o estudo desenvolver-se-á especularmente no pressuposto de que literatura e tradução são fenómenos complementares e, na cultura ocidental, dificilmente inextricáveis: «Where literature exists, translation exists. Joined at the hip, they are absolutely inseparable and, in the long run, what happens to one, happens to the other» (Grossman, 2010: 33).²¹

DA TRANSVERSALIDADE DOS SABERES OU DAS NOVAS ÁREAS DE IGNORÂNCIA. NÓTULAS SOBRE O LUGAR DO INVESTIGADOR

A apreensão do real em todas as suas facetas implica que se ponham em jogo todas as faculdades de observação, não apenas as racionais, mas também as volitivas, o que corresponde a dizer que os sentidos do corpo e do espírito deverão *abrir* de tal modo ao real, que ele seja como que interiorizado, absorvido, captado em nós mesmos. Este exercício é, por isso, um acto de amor. Um amor na plena acepção da palavra, isto é, que não é contaminado pela tentação de possuir, dominar ou destruir, mas que mantém intacta a alteridade, a radical separação do sujeito e do objecto, e que tenta estabelecer a relação com ele através do verbo interior, em todas as suas dimensões: o cântico de admiração, o diálogo do gesto, a descoberta do símbolo, o desencadeamento da palavra poética.

José Mattoso, *A escrita da história*

A investigação acerca do lugar real ocupado pela tradução na primeira metade do século XIX alicerçou-se numa metodologia ecléctica, na assunção de que a pluralidade de impulsos teóricos possibilita a leitura versátil que o tema escolhido exige.

Sendo este um trabalho em história da tradução, procurou-se, antes de mais, compatibilizar a abordagem descritiva dos textos com uma aproximação sócio-histórico-cultural ao sub-sistema da literatura (traduzida) entre nós porquanto a segmentação proposta por James Holmes, no texto fundacional que é «The Name and Nature of Translation Studies» (Holmes, 1972), é a um tempo desafiadora e inexequível:²² como

²¹ Vide ainda Sontag (2007: 158): «Literary translation is a branch of literature—anything but a mechanical task», Bassnett e Bush (2006: 173-183) e Paz (1990), entre outros.

²² James Holmes propõe, em 1972, dividir os estudos descritivos de tradução em três grandes áreas: (1) os estudos orientados para o produto (i.e., a tradução na sua materialidade), (2) as abordagens orientadas para a função que os textos preenchem num determinado contexto e (3) os trabalhos orientados para o processo de traduzir propriamente dito. Se, por um lado, esta separação é avisada, no

pode, efectivamente, separar-se um estudo centrado no produto da reflexão acerca do processo — as escolhas tradutórias não resultarão sempre da complexa rede que é a realidade dos tradutores enquanto sujeitos e agentes de cultura?²³ — ou da função que o texto ocupa no espaço que o acolhe? Ensaiou-se assim a complementaridade da reflexão sobre história da tradução (Anthony Pym, Jean Delisle e Douglas Robinson) com os diversificados aportes teóricos que se cruzam nesta área do saber. Desta forma, lançou-se mão de pressupostos, aparelho terminológico-conceptual e modos de análise de autores e

sentido em que a análise (segmentação) é condição do conhecimento, por outro, ela acaba por ser parcialmente impraticável porquanto parece difícil estudar o trabalho concreto de um tradutor sem ter em devida conta o contexto em que exerceu a sua actividade e as estratégias que utilizou para chegar ao produto final.

Fica, no entanto, a proposta de Holmes que, se necessita de alguma revisão, foi de importância inegável para o desenvolvimento dos Estudos de Tradução: «There would seem to be three major kinds of research in DTS, which may be distinguished by their focus as product-oriented, function-oriented, and process-oriented.

[...]

Product-oriented DTS, that area of research which describes existing translations, has traditionally been an important area of academic research in translation studies. The starting point for this type of study is the description of individual translations, or text-focused translation description. A second phase is that of comparative translation description, in which comparative analyses are made of various translations of the same text, either in a single language or in various languages. [...] [S]uch descriptive surveys can also be larger in scope, diachronic as well as (approximately) synchronic, and one of the eventual goals of product-oriented DTS might possibly be a general history of translations [...].

[...]

Function-oriented DTS is not interested in the description of translations in themselves, but in the description of their function in the recipient sociocultural situation: it is a study of contexts rather than texts. [...] Greater emphasis on it could lead to the development of a field of translation sociology [...].

[...]

Process-oriented DTS concerns itself with the process or act of translation itself. The problem of what exactly takes place in the "little black box" of the translator's "mind" as he creates a new, more or less matching text in another language has been the subject of much speculation on the part of translation theorists, but there has been very little attempt at systematic investigation of this process under laboratory conditions. [...] [I]t is to be hoped that in future this problem, too, will be given closer attention, leading to an area of study that might be called translation psychology or psycho-translation studies» (Holmes, 1994: 72-73).

A afirmação de que «[t]he Holmes map suggests translation history has no consecrated plot within translation studies» (Pym, 1998: 2) carece, pois, de fundamento. A objecção mais pertinente de Pym parece, todavia, ganhar consistência — para lá das asserções, concisas e polémicas, tão ao gosto do autor — na formulação de que «[t]ranslation historians of *any but the narrowest variety* would seem condemned to jump from one patch to another, describing products here, analyzing functions there, and finding themselves marginally implicated in a metadescription of the whole lot» (*ibidem*, itálicos nossos). A delimitação de Holmes é, na verdade, demasiado estreita para acolher projectos que se recusem a permanecer numa concepção autista do texto traduzido.

²³ A leitura de Lawrence Venuti é iluminadora desta dupla condição: «The translator is the agent of a cultural practice that is conducted under continuous self-monitoring and often with active consultation of cultural rules and resources, ranging from dictionaries and grammars to other texts, discursive strategies, and translations, both canonical and marginal. But insofar as these rules and resources are specific to the target-language culture and operative in social institutions, the translation is located in an intertextual and ideological configuration that may escape the translator's consciousness, to some extent and result in unanticipated consequences, like social reproduction or change» (Venuti, 1992: 11). Para lá dos objectivos políticos de visibilização do tradutor e indagação das estruturas de poder da língua, esta é uma caracterização que questiona efectivamente o modelo de Holmes, pondo em evidência a compartimentação impossível que ele propõe.

vertentes, diferentes mas complementares, tais como Walter Benjamin e George Steiner (abordagem hermenêutica) Itamar Even-Zohar e Gideon Toury (estudos descritivos de tradução e teoria dos sistemas); José Lambert, Susan Bassnett, André Lefevere e Theo Hermans («escola da manipulação» ou tendência culturalista); Lawrence Venuti, Maria Tymoczko, Edwin Gentzler e Carol Maier (perspectivas pós-estruturalistas, estudo da recepção de traduções, indagação político-ideológica das relações de poder nas práticas discursivas); Yves Gambier e Michaela Wolf (sociologia da tradução); e o Grupo de Göttingen (estudos de história literária e traduções). A recusa de acantonamento a uma corrente ou escola de pensamento, ainda que perigosa por potencialmente dispersiva, permite colher de cada autor e teorização aquilo que neles é passível de contribuir para uma visão mais ágil e menos compartimentada do fenómeno da tradução, inscrevendo-se assim — em condições de felicidade? — no veio reflexivo que procura integrar as diversas linhas teóricas e desenvolver a área como interdisciplina (*vide* Mary Snell-Hornby, 1995, 2006).

Se o enraizamento teórico e institucional, de vocação alargada e plural, nos Estudos de Tradução está a montante da definição dos contornos desta reflexão, muito contribuindo para a escolha do objecto de estudo — André Joaquim Ramalho e Sousa, tradutor de Walter Scott na primeira metade de Oitocentos — e consequente delimitação do *corpus* — as traduções de cinco narrativas históricas —, a jusante encontra-se a confluência de múltiplos saberes que se agregaram em resultado das repercussões do tema a tratar.

Uma das dificuldades maiores deste trabalho residiu na percepção de que, para entender a existência *pública* de um tradutor *real* num momento *histórico*, se imporia convocar e cruzar numerosos saberes — nomeadamente, os da sociologia, da sociologia do livro e da leitura, da história e da história literária. Na verdade, estudar um tradutor implica indagar as condições de leitura, de produção e circulação dos textos num determinado tempo e espaço — o tradutor é assim ponto de confluência de saberes e expectativas que se articulam no momento da leitura: «A consideration of the convention of reading in this or that locale and section of the community, of the techniques of conservation, reproduction, diffusion, deletion or, indeed, suppression which determine the literal availability of texts — these topics are, broadly speaking, sociological. That the process of comprehension, the act of understanding and response [...] is also *social*, that there is a social-economic-political matrix of reading as there is of the book as a material fact, is a recognition which emerges with Dilthey and is then refined by Walter Benjamin» (Steiner, 1980: 1-2). Neste

pressuposto, procurámos que este trabalho, mesmo correndo o risco de ser lugar de alguma desconcentração, fosse vincadamente intertextual, interdisciplinar e polifónico.

As linhas mais intensas de diálogo são aquelas que decorrem de abordagens historiográficas e sociológicas. Historiadores como Georges Duby, Jacques Le Goff e Michel de Certeau têm vindo, ao longo de décadas, a repensar a história como reconstrução implicada, como um acto narrativo que envolveria alguma ficcionalidade, o que, por um lado, aproximaria os discursos literário e historiográfico e, por outro, possibilitaria interrogar os pressupostos (neo)positivistas de que partem muitos historiadores da literatura: «Pergunto-me se a História não acabará por ser uma mistura entre as Ciências Humanas, por um lado, e a literatura, o romance, as belas artes, o cinema, o teatro e a ópera, por outro» (Ariès *et al.*: 1989: 33). Por outro lado, a leitura de sociólogos como Pierre Bourdieu ou Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos permitiu pensar melhor a integração de um tradutor real no contexto social do seu tempo, contribuindo assim para percebermos os modos como a sua acção se desenvolveu em inextricável interacção com a sociedade portuguesa da primeira metade de Oitocentos.

Porque o tema se anunciava monumental, houve que proceder a um estreitamento do foco de análise no que à descrição dos textos traduzidos diz respeito. Ramalho e Sousa traduziu cinco — possivelmente, seis — romances de Walter Scott num período de oito anos (1837/38-1845), pelo que a tarefa poderá não parecer, à primeira vista, hercúlea. Porém, há que ter presente a extensão dos textos²⁴ e a vontade de estudar o tradutor e as traduções em contexto, o que implica um desdobramento de leituras e focos de interesse. No seguimento de uma primeira leitura dos textos de Ramalho e Sousa, optámos por estreitar (e aprofundar) a análise das traduções à questão da voz (diferencial) do autor em tradução ou, como lhe chama Theo Hermans, a voz do tradutor.²⁵ Esta opção obrigou a juntar ao quadro de leituras teóricas um conjunto de concepções narratológicas que permitissem

²⁴ Sendo variável, a extensão das obras é sempre impeditiva de uma análise pormenorizada do microtexto — *Anna de Geierstein ou A Donzella do Nevoeiro*: 1106 páginas; *Ivanhoé*: 1368 páginas; *Kenilworth*: 813 páginas; *Quintino Durward*: 1052 páginas; *Waverley*: 966 páginas.

²⁵ No artigo «The Translator's Voice in Translated Narrative», Theo Hermans opta por se debruçar sobre os momentos em que «the Translator's presence makes itself felt in translations», sublinhando que apenas lhe importam «instances where the presence of an enunciating subject other than the Narrator becomes discernable in the translated text itself» (Hermans, 1996: 33), excluindo pois todas as incisões que a tradução opera invisivelmente na voz do narrador. No Capítulo 1 da Parte II, alargar-se-á, à luz de diversos aportes narratológicos, a proposta de Hermans, de modo a abarcar tanto as manifestações inequívocas da voz do tradutor como aquelas em que a intervenção deste altera, de forma significativa mas potencialmente invisível, a voz do narrador.

enquadrar e fundamentar as marcas de diferencialidade da voz narrativa nos textos traduzidos, marcas que, em geral, os narratólogos tendem a não considerar.

Assim se foi construindo uma tessitura de vozes oriundas dos estudos de tradução, da história, da história literária e da filosofia da história, da narratologia, da sociologia, da sociologia da leitura e dos estudos de cultura. A polifonia ameaçou, em diversas ocasiões, tornar-se dissonância e atonalidade. Houve, por esse motivo — e a bem da contenção do projecto —, necessidade de proceder a uma selecção criteriosa de autores e textos. Ora, escolher é excluir. Haverá, naturalmente, autores, textos e propostas teóricas em falta. Por um lado, caso tivéssemos optado por outros, é provável que a argumentação seguisse, pontualmente, por caminhos diferentes — é o risco que o desejo de pluralidade corre: o de não (conseguir) fazer justiça, de forma mais evidente do que o estreitamento numa perspectiva, à infinita diversidade que caracteriza hoje as ciências humanas:²⁶ «[i]n our age of transition to new mappings, to new ways of telling the story, the natural and the 'human' sciences (*sciences humaines*) present a spiralling motion» (Steiner, 2002: 9). Também a esta vertigem se procurou fazer (alguma) justiça — o investigador é, afinal, filho do tempo que é o seu.

Embora tenha sido construída a partir de um diálogo que se quis criterioso e diversificado, a selecção — *qualquer* selecção — poderá ser objecto de debate porque toda a pluralidade é necessariamente porosa, pondo a descoberto ausências, sombras e descontinuidades. Acresce que a multiplicidade de abordagens que o estudo de um tradutor *real* numa situação epocal *concreta* convoca pode facilmente redundar em dispersão: as fontes são numerosas e de difícil acesso, os quadros teóricos complementares (historiográficos, sociológicos, culturalistas, tradutológicos, narratológicos) remetem para leituras que podem desenvolver-se numa espiral infindável.

A selecção que fizemos — tão necessária quanto, porventura, idiossincrática — partiu da convicção de que «[a]ll human constructs are combinatorial», «[w]hich is simply to say that they are *arte-facts* made up of a selection and combination of pre-existent elements» (*ibidem*: 116). A *ars combinatoria*, se aplicada (e aplicável) à prática ensaística, resulta inequivocamente da história do investigador, i.e., do diálogo electivo e afectivo que, ao longo dos anos, foi criando com teóricos, textos e textualidades. A escolha e a articulação

²⁶ Esta diversidade decorre, como afirma Michel Foucault, da própria especificidade das ciências humanas que o autor descreve como «ciências da reduplicação» em «posição "meta-epistemológica" ou melhor «"ana-" ou "hipo-epistemológica» (Foucault, 1988: 391).

de quadros teóricos é, portanto, reveladora de uma cartografia pessoal que traça zonas conhecidas, assim como cabos das tormentas e fronteiras do desconhecido. Conhecer é, antes de mais, descobrir (sempre novas) áreas de ignorância.

Em termos pragmáticos, a *ars combinatoria* traduz-se, neste trabalho, na vontade de que as escolhas bibliográficas iluminem, e assim permitam entender de forma diferenciada, os três momentos fundamentais desta tese: (1) o esclarecimento da ideia de «tradução» no Portugal da primeira metade de Oitocentos, (2) a reflexão sobre o impacto que o fenómeno «Walter Scott» e, por extensão, o romance histórico teve em Portugal, comparativamente com o resto da Europa, e (3) o entendimento do(s) modo(s) como um tradutor específico moldou e se moldou às exigências da época. Tradutor de carne e osso como signo e incisão da/na geografia cultural que habita.

Todavia, se as leituras convocadas constituem uma espécie de mapeamento de um percurso singular, o lugar do investigador — há que não esquecê-lo — é histórico, enraizado como está em práticas discursivas colectivas que dependem da posição relativa que ocupa no espaço institucional da área em que inscreve a sua pesquisa. Esta verificação redonda em dificuldade acrescida, ou talvez apenas em especificidade que convém ter presente, aquando do encontro com o objecto de estudo: na consciência aguda de que é impossível reconstruir uma paisagem histórica na inteireza do que foi. O impulso narrativo para o *outro* — *outro* escritor, *outro* tradutor, *outro* tempo, *outro* espaço sociocultural — é sempre configurado tanto pela situação de quem investiga como pelo processo de reflexividade a que deve submeter a *mesmidade* (temporal, espacial, ideológica). A lucidez acerca da historicidade do investigador e do carácter institucional da pesquisa constituem, pois, fundamentos comuns ao multimodo travejamento teórico em que se alicerça este trabalho.

Do lado da reflexão sobre a historiografia, Michel de Certeau sinaliza a *localização* do historiador como uma série de constrangimentos que enformam e determinam a actividade do investigador:²⁷

²⁷ O autor vai mesmo mais longe ao assegurar que o *lugar* de onde fala o historiador faz parte do gesto do historiador, i.e., é já história: «To be sure, however general or extensive it may be, no thought or reading is capable of effacing the *specificity* of the place, the origin of my speech, or the area in which I am researching. This mark is indelible. Within the discourse in which I am putting global questions on stage, an "idiotism" comes forth: my way of speaking, my patois, represents my relation to a given place.

But the gesture which attaches ideas to places is precisely the historians' gesture. For them, comprehension is tantamount to analyzing the raw data—which every method first establishes according to its own criteria of relevance—in terms of productions whose locality can be determined. When for its practitioners history becomes the very object of their reflection, can they ever invert the process of

All historiographical research is articulated over a socioeconomic, political, and cultural place of production. It implies an area of elaboration that peculiar determinations circumscribe: a liberal profession, a position as an observer or a professor, a group of learned people, and so forth. It is therefore ruled by constraints, bound to privileges, and rooted in a particular situation. It is in terms of this place that its methods are established, its topography of interests can be specified, its dossiers and its interrogation of documents are organized. (Certeau, 1988: 58)

A situacionalidade do discurso historiográfico encontra eco poético na reflexão de José Mattoso que, em *A Escrita da História* (2002), defende a inextricabilidade do historiador da prática discursiva que a história também é:

Ao dizer que o texto histórico não se pode separar do autor que o escreveu, não me refiro [...] ao processo discursivo que invoca o direito de opinião, mas à necessidade de escrever em nome próprio e na primeira pessoa. É uma forma de relativizar quer a experiência da apreensão do conhecimento histórico, quer as fórmulas escolhidas para a transmitir. É também uma forma de convidar à crítica, de abrir o debate, de exprimir a provisoriade de toda a descoberta, e, por isso mesmo, de comunicar com o leitor. Não há História definitiva, pela simples razão de que a palavra pronunciada, por mais fundadora e fecunda que seja, está ela própria sujeita ao tempo, torna-se ela própria passado, objecto de outras experiências, o que quer dizer que tem de ser constantemente renovada, constantemente pronunciada para se manter viva. A sua relação com uma intuída Palavra eterna exige a sua actualização constante para que o tempo não devore tudo. (Mattoso, 2002: 21-22)²⁸

comprehension which relates a product to a place? Historians would then be rogues; they would give way to an ideological alibi if, in order to establish the correct status of their work, they were to have recourse to a philosophical *elsewhere*, to a *truth* formed and received outside the channels through which, in history, every system of thought is referred to "places"—social, economic, cultural, and so on. Such dichotomy between what they practice and what they preach might, besides, serve the reigning ideology by isolating it from effective praxis. The dichotomy would also relegate the historians' experiments to a theoretical sonambulism. Even more, in history as in other fields, one day or another a practice without theory will necessarily drift into the dogmatism of "eternal values" or into an apology for "timelessness." Suspicion could never be extended over every theoretical analysis.

In this sector, Serge Moscovici, Michel Foucault, Paul Veyne, and many others point to an epistemological awakening. [...] But only a theory which articulates a practice can be accepted, that is, a theory which on the one hand opens the practices to the space of a society, while on the other it organizes the procedures belonging to a given discipline. On a necessarily limited scale, envisaging history as an operation would be equivalent to understanding it as a relation between a *place* (a recruitment, a milieu, a profession of business, etc.), analytical *procedures* (a discipline), and the construction of a *text* (a literature). That would be to admit that it is part of the "reality" with which it deals, and that this reality can be grasped "as a human activity," or as a "practice"» (Certeau, 1988: 56-57).

²⁸ Impossível não ouvir aqui ressonâncias dos elos que a tradução, enquanto reescrita, mantém com o cânone. À ideia de «espaço liminal» como condição de interpretabilidade se regressará posteriormente. Por agora citaremos Wolfgang Iser a propósito do acto de canonização inerente aos textos que fazem parte do *Midrash*: «The liminal space makes the authority of the text oscillate between the scriptural canon and its forms of translation, thereby indicating that it cannot be eliminated by the very act that has caused it. Furthermore, as an empty space that separates two different systems (text and exegesis) from one another, it calls out for negotiation, thereby revealing itself as a matrix for the emergence of a text-imbued life and a Scripture-lived» (Iser, 2000: 28). Esta relação entre cânone e interpretação, permeada por um espaço liminal assim descrito, poderá aplicar-se, com vantagem, aos elos simbólicos que texto e tradução foram criando entre si, tantas vezes à revelia da ideologia dominante, no campo cultural que partilha(ra)m.

Um discurso em nome próprio, inscrito num tempo preciso, que assenta na precariedade das descobertas e no impulso para o diálogo intersubjectivo como premissa para chegar a verdades provisórias designa assim a *possibilidade* de todo o conhecimento, tal como ele é entendido e praticado neste trabalho.

O carácter exploratório e tentativo do conhecimento é também sublinhado por Pierre Bourdieu que, em diversos momentos, defende a necessidade de uma «sociologia da sociologia» (Bourdieu, 1989: 52) ou de uma «sociologia reflexiva» (*ibidem*: 17-58), i.e., de um exercício de indagação epistemológica acerca das condições do próprio saber (sociológico), o que convidaria a uma atitude crítica em relação ao lugar (empírico, ideológico ou institucional) do sujeito cognoscente — o pressuposto de que «all propositions that this science enunciates can and must be applied to the subject who practises this science» (*idem*, 1990: 177) implica, segundo Bourdieu, «objectiver le sujet de l'objectivation» (*idem*, 1998: 341). Este objectivar do sujeito de objectivação permitiria escapar aos perigos da objectividade neopositivista ao constituir um gesto de inclusão no acto de conhecer do próprio sujeito de conhecimento, no espaço e no tempo em que conhece:

C'est en se donnant les moyens scientifiques de prendre pour objet son point de vue naïf sur l'objet que le sujet scientifique opère véritablement la coupure avec le sujet empirique et, du même coup, avec les autres agents qui, professionnels ou profanes, restent enfermés dans un point de vue qu'ils ignorent comme tel. Et s'il est parfois si difficile de communiquer les résultats d'une recherche véritablement réflexive, c'est que l'on doit obtenir de chaque lecteur qu'il renonce à voir une «attaque» ou une «critique», au sens ordinaire, dans ce qui veut être une analyse, qu'il accepte de prendre sur son propre point de vue le point de vue objectivant qui est au principe de l'analyse et de s'associer, notamment en le soumettant à une critique fondée sur l'acceptation de ses prémisses, à l'effort libérateur pour objectiver toutes les objectivations, au lieu de le récuser dans son principe en le réduisant à une tentative pour donner les apparences de l'universalité scientifique à un point de vue particulier.

Adopter le point de vue de la réflexivité, ce n'est pas renoncer à l'objectivité, mais mettre en question le privilège du sujet connaissant, que la vision antigénétiq ue affranchit arbitrairement, en tant que purement noétique, du travail d'objectivation; c'est travailler à rendre compte du «sujet» empirique dans les termes mêmes de l'objectivité construite par le sujet scientifique (notamment en le situant en un lieu déterminé de l'espace-temps social) et, par là, se donner la conscience et la maîtrise (possible) des contraintes qui peuvent s'exercer sur le sujet scientifique à travers tous les liens qui l'attachent au «sujet» empirique, à ses intérêts, à ses pulsions, à ses présupposés, à ses croyances, à sa *doxa*, et qu'il doit rompre pour se constituer. [...]

Cette forme tout à fait insolite de réflexion conduit à répudier les prétensions absolutistes de l'objectivité classique mais sans condamner pour autant au relativisme: en effet, les conditions de possibilité du sujet scientifique et celles de son objet ne font qu'un et à tout progrès dans la connaissance des conditions sociales de production des sujets scientifiques correspond un progrès dans la connaissance de l'objet scientifique, et inversement. (Bourdieu, 1998: 342-343)

Do lado da história literária, Hans-Robert Jauß já sublinhara, em 1970, a importância do lugar do intérprete para a compreensão do fenómeno da história literária, advogando que esta inclui, como ponto de fuga, o lugar do historiador.

Die bloße Beschreibung der veränderten Struktur und der neuen Kunstmittel eines Werkes führt nicht notwendig auf dieses Problem und damit auf seine Funktion in der historischen Reihe zurück. Um diese zu bestimmen, das heißt, um das hinterlassene Problem zu erkennen, auf welches das neue Werk in der historischen Reihe die Antwort ist, muß der Interpret seine eigene Erfahrung ins Spiel bringen, weil der vergangene Horizont von alter und neuer Form, Problem und Lösung nur in seiner weiteren Vermittlung, am gegenwärtigen Horizont des rezipierten Werkes, wiedererkennbar ist. Literaturgeschichte als >literarische Evolution< setzt den geschichtlichen Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion bis zur Gegenwart des Betrachters als Bedingung der Vermittlung aller formalen Gegensätze oder >Differenzqualitäten< voraus.

Die rezeptionästhetische Fundierung gibt der >literarischen Evolution< dabei nicht allein die verlorene Richtung zurück, insofern der Standort des Literaturhistorikers zum Fluchtpunkt — aber nicht Ziel! — des Prozesses wird. Sie öffnet auch den Blick in die Zeitentiefe der literarischen Erfahrung, indem sie den variablen Abstand zwischen der aktuellen und der virtuellen Bedeutung eines literarischen Werkes erkennen läßt. (Jauß, 1970: 192)²⁹

Para os propósitos deste texto introdutório, os quatro excertos supracitados, de origens diversas, deverão bastar, até porque este posicionamento não será hoje objecto de excessiva controvérsia. Menos pacífico será talvez um dos riscos do cruzamento de saberes: o da transmigração — por um lado, acrítica e, por outro, irreflectida — de

²⁹ Importa, neste lugar, explicitar um aspecto metodológico: porque uma tese em Estudos de Tradução deve, entre outros aspectos, romper com a visão elitista de que os textos só podem citar-se na língua em que originariamente foram escritos, o que, no extremo, imporia restrições absurdas ao entendimento e à investigação, optámos por citar textos e autores nas línguas em que o acesso e a compreensão nos foi possível. Esta atitude não diminuiu, antes aumentou, um certo pendor «babélico» que não nos parece inadequado numa reflexão sobre o impacto da tradução.

Excepção a esta regra é o texto de Hans Robert Jauß, com o qual vamos entrar em diálogo estreito no próximo capítulo. Os motivos para a apresentação do texto em alemão e em português prendem-se com as incisões que a versão da Teresa Cruz opera no ensaio e que nem sempre se ajustam ao que pretendemos provar. Remetemos para aqui, pois, a proposta da tradutora: « A mera descrição da mudança produzida na estrutura e dos novos procedimentos artísticos não conduz, necessariamente, a este problema nem, consequentemente, à função que ele desempenha no processo histórico. Para poder determinar esta função, isto é para reconhecer o problema em relação ao qual a obra é, no processo histórico, a resposta, aquele que interpreta deve fazer intervir a sua própria experiência, pois o horizonte de expectativas onde se inscreviam anteriormente a forma antiga e a nova, o problema e a sua solução, só pode ser reconhecido em ligação com o horizonte actual de recepção dessa obra no passado. A História da literatura, como «evolução literária», pressupõe o processo histórico da recepção e produção estéticas na sua integralidade, isto é até ao presente do observador, como condição da relação entre todas as oposições formais ou «qualidades diferenciais».

A fundamentação numa estética da recepção não devolve à «evolução literária» apenas a orientação que esta perdera, transformando a situação do historiador da literatura no ponto de fuga (não no objectivo!) deste processo. Ela permite ainda o reconhecimento da profundidade temporal da experiência literária, na medida em que revela a distância variável entre a significação actual e virtual de uma obra literária» (Jauß, 1993: 94-95).

conceitos de áreas disciplinares afins.³⁰ Embora o acolhimento de conceitos-chave da historiografia, da sociologia e da narratologia tenha, em parte, propósitos diferentes dos originais, tentou evitar-se a metaforização dos conteúdos de partida, procurando-se sempre (i) ensaiar leituras complementares (e não hostis) e (ii) explicitar os lugares em que se alargou e/ou se intertextualizou o entendimento dos termos. De resto, a «polinização» de termos e conceitos parece consequência necessária do diálogo entre saberes que só pode redundar em interdisciplinaridade. Ainda que o entendamos em parte à revelia do crítico, poderia talvez aplicar-se à investigação o conceito bloomiano de *misreading*:³¹

What matters most [...] is that the anxiety of influence *comes out of* a complex act of strong misreading, a **creative interpretation** [...]. What writers may experience as anxiety, and what their works are compelled to manifest, are the *consequence* of [...] misprision, rather than the *cause* of it. The strong misreading comes first; there must **be**

³⁰ Vide Andrew Chesterman (2002: 5): «A more serious problem is the risk that, in borrowing theoretical concepts and methods from more established disciplines, we actually do no more than transfer labels. Our applications remain superficial, not supported by an adequate understanding of the original context in which these concepts were developed». O autor aduz ainda dois outros perigos à importação de conceitos. Segundo Chesterman, «concepts and theories are applied in translation research on the assumption that they have been correctly understood, but [...] key terms are in fact given a different interpretation» (*ibidem*). Relativamente a este risco, estamos em crer que uma interpretação *diferente* pode ser enriquecedora desde que a diferença seja explicitada e possa ser iluminadora de novos contextos e não apenas resultado de compreensão *deficiente* do contexto original. O terceiro risco que o autor reconhece neste processo é o de que «[t]erms can also be borrowed into translation research but given different interpretations by different scholars» (*ibidem*). Os exemplos que Chesterman oferece são os conceitos de «norma» e de «equivalência» que não têm ainda definição estável nos Estudos de Tradução. Embora seja evidente que a instabilidade dos conceitos pode constituir um obstáculo a uma maior institucionalização da disciplina, no sentido em que pode retirar-lhe credibilidade científica, haveria talvez que debater mais aprofundadamente acerca dos (de)méritos de definições diferentes de um mesmo conceito. Uma das vantagens evidentes parece ser a auto-reflexividade a que a diversidade obriga. Decidimos, pois, com Mieke Bal, utilizar «[c]oncepts not so much as firmly established univocal terms but as dynamic in themselves. While groping to define, provisionally and partly, what a particular concept may *mean*, we gain insight into what it can *do*. It is in the groping that the valuable work lies. This is why I have come to value concepts. The groping is a collective endeavour. Even those concepts that are tenuously established, suspended between questioning and certainty, hovering between ordinary word and theoretical tool, constitute the backbone of the interdisciplinarity study of culture — primarily because of their potential *intersubjectivity*. Not because they mean the same thing for everyone, but because they don't» (Bal, 2002: 11).

³¹ Apesar das fragilidades inerentes à definição nos termos sugeridos por Harold Bloom, gostaríamos de defender o conceito de «misreading» enquanto leitura criativa, (trans)subjectiva e situada dos textos. Estando conscientes das razões da crítica feminista, segundo a qual o paradigma de Bloom se dirige e aplica a uma comunidade masculina, branca e dominante de escritores/leitores/críticos, consideramos as possibilidades do conceito maiores, e sobretudo mais inclusivas, do que a leitura de Harold Bloom. É certo que à proposta falta, como assinala Annette Kolodny (1985), reflexão sobre «the fact that whether we speak of poets and critics "reading" texts or writers "reading" (and thereby recording for us) the world, we are calling attention to interpretative strategies that are learned, historically determined, and thereby necessarily gender-inflected» (47). Porém, preferimos o conceito de «misreading» a «rereading», sugerido por Kolodny a partir do «re-visionism» de Adrienne Rich, por aquele incorporar a possibilidade de leituras laterais e transgressoras porque diversas e contrapuntísticas e não apenas cumulativas ou alternativas. Tal como o entendemos, todo o acto de apropriação é sempre, em certa medida, uma tresleitura, uma intrusão de um sentido (de) outro (sujeito, tempo, lugar), porquanto qualquer leitura é sempre um encontro de (trans)singularidades situadas.

a profound act of reading that is a kind of falling in love with a [...] work. That reading is likely to be idiosyncratic, and it is almost certain to be ambivalent, though the ambivalence may be veiled. (Bloom, 1997: xxiii, **negritos nossos**)

Talvez seja assim toda a leitura. Talvez seja assim todo o impulso para o *outro* que a investigação também é.

parte I:
narrativas de intuição
ou da incerta arqueologia

Criticism widens and complicates the map of sensibility. It insists that literatures do not live in isolation, but in a manifold of linguistic and national encounters. Criticism delights in affinity and the far leap of example.

George Steiner, «Humane Literacy»

preâmbulo

Ser claro, afinal, não será muito difícil. O que é difícil é aí acontecer o Sol.

Vergílio Ferreira, *Pensar*

O desejo de fazer história da tradução compromete o investigador com um passado de que possui apenas, na melhor das hipóteses, imagens — imagens-fragmento que nos chegam de uma arqueologia imperfeita através de saberes e metodologias diversos e se articulam depois numa paisagem imaginativa que, sendo sempre lacunar, deseja e encena a completude:¹ é reconstrução narrativa de um momento, de uma biografia, de uma obra: «[t]he law of historiography functions to obscure nothingness, to suppress the void, to fill the gap» (Certeau, 1986: 31).

Porque o edifício reflexivo se apresenta, a um tempo, único e precário, importa talvez (re)definir conceitos, afinar entendimentos e clarificar ligações. Ainda que possa revelar-se árido e demasiado «académico», o princípio da explicitação impõe-se, de forma inescapável, porque este ensaio² se foi entretecendo, ao longo dos anos, de contributos de muitas disciplinas. Particularmente relevantes para esta secção são os contributos da história, da história literária e da sociologia. Procurámos cruzar epistemologias, descobrindo-lhes traços afins, identificando zonas de diálogo fronteiro e construindo pontes entre modos de dizer o Homem e a sua relação com o mundo, na convicção de que contextualizar a acção de Walter Scott e André Joaquim Ramalho e Sousa contribui para melhor descrever e explicar o impacto cultural deste autor e deste tradutor e, por extensão, dos processos de autoria e tradução na primeira metade de Oitocentos.

¹ Como vimos, Georges Duby é inequívoco na afirmação de que «[o] que ele (historiador) enuncia, quando escreve a história, é o seu próprio sonho» (1989: 11), ao que de Certeau acrescenta: «a História, arte de tratar os restos, é também uma arte de encenação, e as duas estão estreitamente ligadas» (Le Goff, Laduire, Duby *et. al.*, 1989: 20-21).

² Embora estejamos conscientes de que uma tese não é um ensaio, o termo parece-nos, em certo sentido, apropriar-se a este esforço em toda a sua amplitude polissémica. Trata-se aqui de construir um TEXTO que é produto de REFLEXÃO, EXPERIMENTAÇÃO e TENTATIVA de interpretação. Ensaio, portanto.

Tem este capítulo o propósito de esclarecer e problematizar os conceitos que estão na base desta reflexão. Alguns terão ganho contornos idiossincráticos. Muitos viverão talvez existências de sombra no tecido discursivo. Outros estarão mais obviamente presentes. Todos, porém, lhe deram forma. Porque partimos do pressuposto teórico de que, para permanecerem operativos, os conceitos têm de poder deambular, atravessando fronteiras que são «more fluid and less circumscribed than they are thought to be» (Delisle e Woodsworth, 1995: 191), sem perder acuidade, e assim irem ganhando sedimentação semântica, utilizamo-los aqui segundo o entendimento que Pierre Bourdieu esclarece em entrevista concedida, em 1983, a J. Heilbron e B. Maso (1990: 40-41):

Concepts can — and, to some extent, must — remain open and provisional, which doesn't mean vague, approximate or confused: any real thinking about scientific practice attests that this *openness* of concepts, which gives them their 'suggestive' character, and thus their capacity to produce scientific effects (by showing things that have never been seen before, by suggesting research that needs to be done, and not just commentaries), is the essence of any scientific thought *in statu nascendi*, in opposition to that completed science that provides mental pabulum for methodologists and all those who invent, once the dust of battle has settled, rules and methods that are more harmful than useful.

É precisamente porque, muitas vezes, enveredámos por uma leitura heterodoxa dos conceitos, explorando o carácter «sugestivo» de que fala Bourdieu, que se tornou imperativo clarificarmos (ab)usos, sendo que estes tendem a explorar as potencialidades dialógicas da ideia original, mais do que a treslê-la: «Concepts, I found over the years, are the sites of debates, awareness of difference, and tentative exchange. Agreeing doesn't mean agreeing on content, but agreeing on the basic rules of the game: if you use a concept at all, you use it in a particular way so that you can meaningfully disagree on content» (Bal, 2002: 13). Aproximámo-nos assim da concepção foucaultiana de arqueologia naquilo que ela tem de errância discursiva:

A análise arqueológica individualiza e descreve formações discursivas. O mesmo é dizer que deve compará-las, opô-las umas às outras na simultaneidade em que se apresentam, distingui-las das que não têm o mesmo calendário, relacioná-las no que podem ter de específico com as práticas não discursivas que as rodeiam e lhes servem de elemento geral. Muito diferente [...] das descrições epistemológicas ou «arquitectónicas» que analisam a estrutura interna de uma teoria, o estudo arqueológico é sempre no plural: exerce-se numa multiplicidade de registos; percorre interstícios e intervalos; tem o seu domínio onde as unidades se justapõem, se separam, fixam as suas arestas, se enfrentam, e desenham entre si espaços brancos. (Foucault, 2005: 205)

Trata-se então de passar fronteiras a salto, i.e., de, vivendo-as, atravessá-las³ no pressuposto de que a história da tradução é (também) «the story of wanderers (and) frontier dwellers» (Pym, 1998: 18).

³ Michel de Certeau, em «The Laugh of Michel Foucault», apoda Foucault de «passeur», obrigando o tradutor americano a justificar o seu «man of passage» numa nota de rodapé em que explica precisamente as inferências do termo: «*Passeur*: one who moves people or things across borders or into forbidden zones; ferryman; taken literally, it means "one who passes"—Tr.)» (Certeau, 1986: 259). Também o historiador da tradução pertence a esta espécie de «passeurs».

1.

mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave

Rejecting dogmatism without sacrificing consistency is a way of improving the human *ambiance* while increasing the intellectual yield.

Mieke Bal, *Travelling Concepts*

LITERATURA, COMUNIDADE, NEGOCIAÇÃO

The imagination that produces work which bears and invites rereadings, which motions to future readings as well as contemporary ones, implies a sharable world and an endlessly flexible language.

Toni Morrison, «Black Matters»

«The work of art is an object which exists as such only by virtue of the (collective) belief which knows and acknowledges it as a work of art» (Bourdieu, 1993: 35) — a asserção de Pierre Bourdieu, soberana e inequívoca, encontra ecos ponderosos no acidentado percurso de Walter Scott na Europa de Oitocentos e Novecentos.

Que a LITERATURA é uma instituição que assenta no reconhecimento social do que, num determinado momento, se valoriza como «literário» é hoje um dado relativamente pacífico: não há literatura sem enquadramento institucional que lhe dê voz, que aceite discuti-la e divulgá-la. Mais do que uma realidade autónoma e esteticamente estável, o nome «literatura»¹ aponta hoje para um espaço dialógico, aberto e, em sentido

¹ Da impossibilidade (ou até da indesejabilidade) de definir «literatura» dá conta, entre outros, Vítor Manuel Aguiar e Silva quando, em *Teoria da Literatura*, afirma: «[A] história semântica do lexema *literatura* deixa logo prever as dificuldades inerentes ao estabelecimento de uma definição do respectivo conceito: o lexema é fortemente polissémico; o conceito de literatura é relativamente moderno e constituiu-se, após mais de dois milénios de produção literária, em função de um determinado circunstancialismo histórico-cultural; a literatura não consiste apenas numa herança, num conjunto cerrado e estático de textos inscrito no passado, mas apresenta-se antes como um ininterrupto processo histórico de produção de novos textos — processo este que implica necessariamente a existência de específicos mecanismos semióticos não alienáveis da esfera da historicidade e que se objectiva num conjunto aberto de textos, os quais não só podem representar, no momento histórico do seu aparecimento, uma novidade e uma ruptura imprevisíveis em relação aos textos já conhecidos, mas podem ainda provocar modificações profundas nos textos até então produzidos, na medida em que propiciam, ou determinam, novas leituras desses mesmos textos» (Silva, 1983: 14). A dificuldade em definir «literatura» radica, assim, na sua própria e específica historicidade que, ao invés de se

etimológico, imperfeito. Este lugar em permanente (re)construção é ponto de confluência de diferentes dimensões que simultaneamente o organizam e o tornam menos cabalmente definível — os veios sociocultural, histórico e estético.²

As dimensões histórica e estética serão mais propriamente objecto dos capítulos que se seguem uma vez que se trata de (re)pensar, por um lado, o percurso tortuoso de um autor como Walter Scott que, tendo marcado indelevelmente a história da literatura e da edição, passou de protagonista a figura secundária na apreciação literária do presente, e, por outro, de analisar como a imagem que se tem de um autor, de uma obra e de uma cultura num dado momento condiciona a tradução que deles se faz.

Impõem-se, nesta altura, algumas considerações preliminares acerca da temporalidade da obra literária e da sua recepção. Quando escapamos à vertigem quimérica da literatura como cristalização, apercebermo-nos de que ela não só não é imutável como é eminentemente histórica.

[A] produção literária é radicalmente histórica não só porque faz parte do devir complexo que designamos como história mas também porque a sua própria produção é moldada pelo conhecimento e pela compreensão do próprio fenómeno literário — daquilo que ele é (*é dito ser*), do que foi (*se tem a imagem de ter sido*) e do que será (das formas mais ou menos nebulosas, *se entende possa vir a ser*). Este conjunto de imagens que — como qualquer imagem — é conjunto de representações pressupõe o estabelecimento de uma série de postulados selectivos e, nessa medida, axiológicos cuja própria existência não pode deixar de ser considerada como sendo, ela mesma, histórica. (Buescu, 1995: 24)

Aquilo que poderíamos designar por *saturnidade* da literatura inscreve-se, portanto, em dois traços fundamentais. Por um lado, um texto — *qualquer* texto — é histórico na medida em que se encontra ancorado numa cronologia (o tempo que o produziu, o tempo que o precedeu, o tempo que lhe irá suceder) e em que apresenta incisões dessa

caracterizar pela linearidade que propõem em geral os estudos de influência, remeteria para uma cartografia, em constante revisão, de textos em diálogo que se iluminariam reciprocamente. Nesta perspectiva, a literatura seria uma rede de *misreadings* (Bloom, 1997) que, no entanto, não se organizaria necessariamente na verticalidade da estrita cronologia de precursores e efebos, mas na horizontalidade do tempo do(s) discurso(s).

² Seguimos aqui, no essencial, a proposta de Carlos Reis em *O Conhecimento da Literatura*, embora gostássemos de ver alargada a vertente sociocultural. Na verdade, a afirmação de que «A literatura envolve uma dimensão sociocultural, directamente decorrente da importância que, ao longo dos tempos, ela tem tido nas sociedades que a reconheciam (e reconhecem) como prática ilustrativa de uma certa consciência colectiva dessas sociedades» (2001: 24) parece inadequadamente unilateral, ao sublinhar apenas o carácter *ilustrativo* da literatura e ao esquecer aparentemente o que nela *resulta* da sociedade que a produziu.

temporalidade na linguagem, nos temas, nos motivos, na forma.³ Por outro lado, a obra — *qualquer* obra — almeja «devorar» o tempo, eternizando-se na «flutuação incontrolável das suas leituras futuras» (Eco, 1993: 80) que são, também elas, históricas. Estas apreensões futuras revelam a volatibilidade da apreciação estética segundo o princípio — tantas vezes esquecido — de que a INTERPRETAÇÃO é contingente e sujeita a uma forma por natureza instável de validação: o da argumentação ou negociação (Ibsch, 1991: 21). De facto, a legitimação do acto interpretativo só pode assentar na disponibilidade para debater juízos e propostas, uma vez que não há possibilidade de comprovação empírica: «the hermeneutics of making sense is a form of cultural participation, necessary to guarantee the permanence of a culture's main intellectual achievements. The rationalism of this enterprise is warranted by argumentational validation» (*ibidem*). Assim, a validação decorre do diálogo entre sujeitos e textos no seio da COMUNIDADE (do campo, para falar com Bourdieu) literária. Esta ideia é legitimada, do lado da semiótica, por Umberto Eco que, argumentando contra os «abusos» interpretativos dos pragmatistas, afirma: «C. S. Pierce, que insistiu no elemento conjectural da interpretação, na infinidade da semiose e no *falibilismo* essencial de qualquer conclusão interpretativa, tentou estabelecer um paradigma mínimo de aceitabilidade de uma interpretação na base de um consenso da comunidade (o que acaba por não ser muito diferente da ideia de tradição interpretativa de Gadamer)» (Eco, 1993: 127). A noção de «comunidade» aparece ainda, como veremos mais adiante, prefigurada na «cadeia de recepções» de que fala Hans Robert Jauß. Situar a legitimação do acto interpretativo na comunidade de leitores pressupõe necessariamente localizar os processos de compreensão e validação na sua específica historicidade. Por outro lado, sublinha o carácter de intersubjectividade (ou, se preferirmos, transsubjectividade) de qualquer proposta interpretativa.

Daí que reflectir sobre a instabilidade do(s) acolhimento(s) passe necessariamente por interrogar a fluidez de noções como as de «cânone», «valor (estético)» e «originalidade», entre outras. Tomar em consideração a variabilidade das leituras significa indagar os propósitos da historiografia literária, podendo a história da tradução apresentar-se como

³ Cf. Aguiar e Silva: «No tempo histórico de uma determinada comunidade literária, em função de factores intra-sistémicos — memória do sistema, entropia, etc. — e de factores inter-sistémicos — correlação do sistema literário com outros sistemas semióticos culturais e com o metassistema social —, ocorrem segmentos cronológicos, de duração variável, durante os quais a produção e a recepção de textos literários são caracterizadas predominantemente por um certo vocabulário, certos códigos e uma certa metalinguagem que configuram o que se designa por *estilo de uma época*. Com efeito, a ocorrência, no âmbito de um dado tempo histórico e de uma dada comunidade cultural, de um conjunto de textos literários com marcas similares, atinentes quer à forma do conteúdo, quer à forma da expressão, só é explicável racionalmente pela existência e pela acção do mesmo código literário [...], prevalecentemente aceite por autores/emissores e por leitores/receptores...» (Silva, 1983: 413-414).

provocação das pressuposições daquela, ao expô-la como ficção⁴ legitimadora de uma concepção estreita de «literatura». A estas questões regressaremos mais adiante.

Por sua vez, a dimensão sociológica permite ver o texto como documento da sociedade que o produziu, ao mesmo tempo que convida a uma indagação fundamental sobre as ligações que a literatura mantém com outros campos — nomeadamente os do poder e da economia —, o que a liberta de concepções autistas, i.e., do saber demasiado espartilhado de formalismos e estruturalismos vários. Ao fazer incidir o olhar sobre as condições de produção, distribuição e circulação das obras num espaço social concreto, a perspectivação sociológica abre a literatura ao mundo, pondo em evidência as relações quotidianas com constrangimentos de ordem político-ideológica, sócio-económica, etc.. Traz, portanto, à colação figuras que, de outro modo, tenderiam a ficar esquecidas atrás de mitificações — também elas operações sociais — resultantes de um ideário que privilegia o pólo da autoria/autoridade/originalidade em detrimento de uma noção menos ensimesmada de «literatura»: referimo-nos a todos aqueles que, para além dos artistas, contribuem para a produção e gestão do valor simbólico.

Le producteur de la *valeur de l'œuvre d'art* n'est pas l'artiste mais le champ de production en tant qu'univers de croyance qui produit la valeur de l'œuvre d'art *comme fétiche* en produisant la croyance dans le pouvoir créateur de l'artiste. Étant donné que l'œuvre d'art n'existe en tant qu'objet symbolique doté de valeur que si elle est connue et reconnue, c'est-à-dire socialement instituée comme œuvre d'art par des spectateurs dotés de la disposition et de la compétence esthétiques qui sont nécessaires pour la connaître et la reconnaître comme telle, la science des œuvres a pour objet non seulement la production matérielle de l'œuvre mais aussi la production de la valeur de l'œuvre ou, ce qui revient au même, de la croyance dans la valeur de l'œuvre. (Bourdieu, 1998: 375)

Também a produção da crença no valor da obra, esse lugar mítico (e místico) que radica num conjunto de dogmas que foi sendo produzido ao longo dos séculos, revela a literatura como lugar social. Que os dogmas fundadores da concepção dominante de arte, em geral, e a atribuição de valor simbólico a uma obra, em particular, são consequência do carácter social da literatura, porquanto se baseiam em convenções de uma determinada comunidade e tempo e atravessam a própria definição do que é o «literário», será razoavelmente incontroverso.⁵

⁴ Utilizamos o termo no sentido que lhe dá, em textos diversos, Michel de Certeau (1986; 1988; Le Goff, Ladurie, Duby *et. al.*, 1986) .

⁵ Como ilustração deste princípio, tantas vezes irreconhecido, fica a proposta de Ganesh Devy de libertar a concepção de originalidade de visões judaico-cristãs da Criação, traduzindo as concepções metafísicas do hinduísmo para um entendimento mais alargado de literatura: «Indian metaphysics believes in an unhindered migration of the soul from one body to another. Repeated birth is the very substance of all animate creations. When the soul passes from one body to another, it does not lose any of its essential

mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave

[O]n ne peut fonder une véritable science de l'œuvre d'art qu'à condition de s'arracher à l'*illusio* et de suspendre la relation de complicité et de connivence qui lie tout homme cultivé au jeu culturel pour constituer ce jeu en objet, mais sans oublier pour autant que cette *illusio* fait partie de la réalité même qu'il s'agit de comprendre et que l'on doit la faire entrer dans le modèle destiné à en rendre raison, ainsi que tout ce qui concourt à la produire et à l'entretenir, comme les discours critiques qui contribuent à la production de la valeur de l'œuvre d'art qui'ils paraissent enregistrer. S'il est nécessaire de rompre avec le discours de célébration qui se pense comme acte de «recréation» rééditant la «création» originelle, il faut se garder d'oublier que ce discours et la représentation de la production culturelle qu'il contribue à accréditer font partie de la définition complète de ce processus de production très particulier, au titre de conditions de la création sociale du «créateur» comme fétiche. (*ibidem*: 377-378)

A produção da crença do valor da obra radica assim num jogo que, aceitando a função constitutiva da *illusio* na definição de arte — cada obra repetiria o acto divino da Criação —, a interroga e às condições em que se desenvolve. Ao reconhecer todos os agentes do campo artístico, sejam eles os produtores materiais da obra ou os detentores de capital simbólico que facilitam ou estorvam e impedem a circulação e divulgação daquela, a abordagem de pendor sociológico alarga efectivamente o campo dos estudos literários. Bastará lembrarmo-nos de casos paradigmáticos, como os de Salman Rushdie ou, muito antes dele, de Johann Wolfgang von Goethe, aquando da publicação de *Die Leiden des jungen Werthers*, ou de Gustave Flaubert e do seu «Madame Bovary c'est moi» perante um tribunal francês, para não podermos escamotear as intervenções dos poderes político-religiosos na configuração do que se entende por literatura e no desenvolvimento de estratégias de aprovação ou punição para aqueles que (não) se conformam às regras vigentes. As instâncias de (des)consagração são múltiplas.

Elle [la croyance dans la valeur de l'œuvre] doit [...] prendre en compte non seulement les producteurs directs de l'œuvre dans sa matérialité (artiste, écrivain, etc.) mais aussi l'ensemble des agents et des institutions qui participent à la production de la valeur de l'œuvre à travers la production de la croyance dans la valeur de l'art en général et dans la valeur distinctive de telle ou telle œuvre d'art, critiques, historiens de l'art, éditeurs, directeurs de galeries, marchands, conservateurs de musée, mécènes, collectionneurs, membres des instances de consécration, académies, salons, jurys, etc., et l'ensemble des instances politiques et administratives compétentes en matière d'art (ministères divers — selon les époques —, Direction des musées nationaux, Direction des beaux-arts, etc.) qui peuvent agir sur le marché de l'art, soit par des verdicts de consécration assortis ou non d'avantages économiques (achats, subventions, prix, bourses, etc.), soit par des mesures réglementaires (avantages fiscaux accordés aux mécènes ou aux collectionneurs, etc.), sans oublier les membres des institutions qui concourent à la production des producteurs (écoles des beaux-arts, etc.) et à la production de consommateurs aptes à reconnaître l'œuvre d'art comme telle, c'est-à-dire comme

significance. Indian philosophies of the relationship between form and essence, structure and significance are guided by this metaphysics. The soul, or significance, is not subject to the laws of temporality; and therefore significance, even literary significance, is ahistorical in Indian view. Elements of plot, stories, characters, can be used again and again by new generations of writers because Indian literary theory does not lay undue emphasis on originality. If originality were made a criterion of literary excellence, a majority of Indian classics would fail the test. The true test is the writer's capacity to transform, to translate, to restate, to revitalize the original» (Devy, 1999 : 187).

mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave

valeur, à commencer par les professeurs et les parents, responsables de l'inculcation initiale des dispositions artistiques. (*ibidem*: 375-376)

A este conjunto de participantes na produção do valor da obra chama Itamar Evan-Zohar, num texto intitulado «The "Literary System"», «instituição literária». Esta integraria o «aggregate of factors involved with the maintenance of literature as a socio-cultural activity» (Evan-Zohar, 1990: 37), enumerando Evan-Zohar alguns dos agentes de institucionalização, entre os quais se conta um grupo que apenas se infere da lista de Bourdieu: os meios de comunicação social.

[T]he institution includes at least part of the producers, "critics" (in whatever form), publishing houses, periodicals, clubs, groups of writers, government bodies (like ministerial offices and academies), educational institutions (schools of whatever level, including universities), the mass media in all its facets, and more. (*ibidem*)

Estes grupos actuam sobre o que consideram especificamente literário num determinado momento, não podendo os seus interesses ser exclusivamente subsumidos à questão estética. Assim, o campo da produção cultural organizar-se-ia, segundo Pierre Bourdieu, em torno de dois princípios opostos: o pólo da autonomia, vertente mais propriamente literária, e o pólo da heteronomia que se aproximaria das «regiões temporalmente dominantes do campo do poder».

It [the cultural field of production] is thus the site of a double hierarchy [within the field of power]: the *heteronomous* principle of hierarchization, which would reign unchallenged if, losing all autonomy, the literary and artistic field were to disappear as such (so that writers and artists became subject to the ordinary laws prevailing in the field of power, and more generally in the economic field), is *success*, as measured by indices such as book sales, number of theatrical performances, etc. or honours, appointments, etc. The *autonomous* principle of hierarchization, which would reign unchallenged if the field of production were to achieve total autonomy with respect to the laws of the market, is *degree specific consecration* (literary or artistic prestige), i.e. the degree of recognition accorded by those who recognize no other criterion of legitimacy than recognition by those whom they recognize. In other words, the specificity of the literary and artistic field is defined by the fact that the more autonomous it is, i.e. the more completely it fulfils its own logic as a field, the more it tends to suspend or reverse the dominant principle of hierarchization; but also that, whatever its degree of independence, it continues to be affected by the laws of the field which encompasses it, those of economic and political profit. (Bourdieu, 1993: 38-39).⁶

⁶ Vide ainda Bourdieu (1998: 353-365). A concepção de mudança no campo de produção cultural parece ter, para o sociólogo francês, um pendor sequencial, sobretudo no que se refere àquilo a que chama «produção simbólica», para a distinguir da materialidade da produção. Assim, parece inferir-se do seu pensamento que os produtores de sentido e valor (críticos, editores, professores e demais agentes culturais) constituiriam, num dado momento, um grupo homogéneo quando, na verdade, os movimentos pós-estruturalistas, os diversos feminismos, os discursos pós-coloniais e as diferentes propostas ligadas aos estudos de cultura estilçaram, na segunda metade do século XX, a hegemonia académica da «classic literacy» (Steiner, 1971). Sendo verdade que Bourdieu sublinha o papel da «luta» no campo de produção cultural, com «posições» e «tomadas de posições» instáveis (Bourdieu, 1993: 34; Bourdieu, 1998), não é menos que estas alterações parecem conformar-se mais àquilo que a história

mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave

Ainda que muito útil, esta concepção assume noutros passos e textos um pendor vincadamente dicotómico que, se explica os extremos do campo cultural, soçobra diante de exemplos que congregam, numa época, quer a aprovação dos pares, quer o êxito comercial. Senão vejamos:

[Les] visions opposées du succès temporel et de la sanction économique font qu'il est peu de champs, sinon le champ du pouvoir lui-même, où l'antagonisme soit aussi total (dans les limites des intérêts liés à l'appartenance au champ) entre les occupants des positions polaires: les écrivains ou les artistes de bords opposés peuvent, à la limite, n'avoir rien en commun que leur participation à la lutte pour l'imposition de définitions opposées de la production littéraire ou artistique. Parfaite illustration de la distinction entre les rapports d'interaction et les relations structurales qui sont constitutives d'un champ, ils peuvent ne jamais se rencontrer, voire s'ignorer méthodiquement, et rester profondément déterminés, dans leur pratique, par la relation d'opposition qui les units. (Bourdieu, 1998: 357-358)

Apesar de retomar, em diversos momentos, a questão da autonomia e da heteronomia, Bourdieu não chega a uma formulação que permita apreciar devidamente o caso de Walter Scott no início do século XIX. A insistência no êxito comercial como radical factor de separação entre produtores constitui um obstáculo à percepção da agilidade de algumas posições no interior do campo literário. É nosso entendimento que Walter Scott teria ocupado, no século XIX, uma posição intermédia entre os pólos e que é justamente essa corporização dos princípios de hierarquização interna e externa do campo literário que lhe confere a dimensão mítica que alcança durante a primeira metade de Oitocentos. Por

literária entendeu, durante um século, serem as rupturas das correntes e dos movimentos novos do que a uma visão polifacetada do campo em que os discursos dominantes são plurais e cada vez mais «partilhados». A autonomização de novas áreas de investigação (estudos subalternos, estudos de tradução, estudos negros, homossexuais, etc.) é o lado mais visível da institucionalização de discursos até há pouco marginais. Bastará talvez citar um dos representantes mais insuspeitos da «produção simbólica» tradicional para se tornar evidente que não há hoje — como talvez nunca tenha havido — homogeneidade nas instâncias de valoração da obra de arte: «As the formulator of a critical concept I once named "the anxiety of influence," I have enjoyed the School of Resentment's repeated insistence that such a notion applies only to Dead White European Males, and not to women and to what we quaintly term "multiculturalists." Thus, feminist cheerleaders proclaim that women writers lovingly cooperate with one another as quilt makers, while African-American and Chicano literary activists go even further in asserting their freedom from any anguish of contamination whatsoever: each of them is Adam early in the morning. They know no time when they were not as they are now; self-created, self-begot, their puissance is their own. As assertions by poets, playwrights, and prose fiction writers, these are healthy and understandable, however self-deluded. But as declarations by supposed literary critics, such optimistic pronouncements are neither true nor interesting and go against both human nature and the nature of imaginative literature» (Bloom, 1994: 7-8). Concorde-se ou não, no essencial, com a posição de Harold Bloom, importa neste lugar realçar o que na asserção faz, tanto no conteúdo como no tom, prova da fragmentação e diversidade das posições dos produtores de valor simbólico. Se é verdade que «as categorias utilizadas para perceber e apreciar a obra de arte estão duplamente ligadas ao contexto histórico: associadas a um universo social e datado», sendo elas «objecto de usos também eles marcados socialmente pela posição social dos utilizadores que envolvem, nas opções estéticas por elas permitidas, as atitudes constitutivas do seu *habitus*» (Bourdieu, 2001b: 292-293), então haverá certamente que reconhecer que a produção de valor simbólico tem hoje múltiplos agentes e posições plurais e é, competitivamente, reclamada por grupos diferenciados, com práticas discursivas próprias e grelhas de sentido diversas e, por vezes mesmo, inconciliáveis.

outro lado, a história literária lança-o, nos nossos dias, indesmentivelmente para o pólo heterónimo da hierarquização literária. Entender a instabilidade das posições não passa, quer-nos parecer, por transferir Walter Scott simplesmente de um pólo para outro. Os conceitos de Pierre Bourdieu, embora produtivos e dotados de plasticidade teórica, terão de ser sujeitos a problematização e afinação, a fim de poderem explicar fenómenos como os de Scott e outros escritores que, tendo êxito, não podem ser liminarmente identificados com o pólo heterónimo da literatura.⁷

A inclusão daquilo que, num determinado momento, se considera ser literatura no campo mais vasto da sociedade que a produz resulta, como é evidente, num aumento, e não numa redução, de saber. Implica aceitar que o literário — e a tradução — é objecto de negociação dentro das comunidades específicas que o acolhem.⁸ Aceitar as diversas dimensões do fenómeno literário, longe de ser «a flight from the aesthetic» (Bloom, 1996: 17), constitui um enraizamento do estético nas condições sociais, históricas, políticas e económicas que o abrem ao mundo.

EM BUSCA DO SENTIDO PERDIDO: *LECTORES*, CÂNONE, INTERPRETAÇÃO

Penso que lemos sempre apaixonadamente, com reacções inspiradas pelo amor ou pelo ódio.

Umberto Eco, «Réplica»

As dimensões histórica, sociocultural e estética complementam-se e agem entre si, criando — em paisagens necessariamente provisórias porque determinadas espacial e temporalmente — a ilusão de permanência, de cristalização, de sacralidade: «every poetics tends to posit itself as absolute, to dismiss its predecessors (which amounts, in practice, to integrating them into itself) and to deny its own transience or, rather, to see itself as the necessary outcome of a process of growth of which it happens to be the best and therefore also the final stage» (Lefevere, 1992a: 35). André Lefevere, como Bourdieu, descreve este movimento de sacralização como resultado da acção invisível de *rewriters* — conceito que

⁷ A esta problematização regressaremos na Parte II deste trabalho.

⁸ Entendemos «negociação» com Umberto Eco, quando o autor diz de forma pragmática: «Negotiation is a process by virtue of which, in order to get something, each part renounces something else, and at the end everybody feels satisfied since one cannot have everything» (2003: 6).

mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave

podemos talvez aproximar do de *lectores*, na formulação de Bourdieu⁹ — que, (re)interpretando as obras, as iriam adequando ao diálogo com o presente — qualquer presente —, conferindo-lhes, através da reescrita, a aparência de atemporalidade: «Works of literature are taken out of their historical context and the whole genealogy of influences and rewritings of which they are a part is silently obliterated. As a result, what has survived this process appears to be timeless, and what is timeless should, obviously, not be questioned» (*ibidem*: 22).¹⁰ Embora as questões associadas à formação e preservação do CÂNONE literário sejam demasiado complexas para serem tratadas aqui, o regresso, neste passo da reflexão, ao conceito de *illusio* revela-se proveitoso enquanto forma de estenografar o processo, agora a partir do interior da literatura:

La croyance collective dans le jeu (*illusio*) et dans la valeur sacrée de ses enjeux est à la fois la condition et le produit du fonctionnement même du jeu; c'est elle qui est au principe du pouvoir de consécration permettant aux artistes consacrés de constituer certains produits, par le miracle de la signature (ou de la griffe), en objets *sacrés*. Pour donner une idée du travail collectif dont elle est le produit, il faudrait reconstituer la circulation des innombrables actes de crédit qui s'échangent entre tous les agents engagés dans le champ artistique, entre les artistes, évidemment, avec les expositions de groupe ou les préfaces par lesquelles les auteurs consacrés consacrent les plus jeunes qui les consacrent en retour comme maîtres ou chefs d'école, entre les artistes et les mécènes ou les collectionneurs, entre les artistes et les critiques... (Bourdieu, 1998: 376-377)¹¹

⁹ Utilizaremos, de ora em diante, o termo *lector* — na acepção em que Pierre Bourdieu reescreve a designação medieval (Bourdieu, 1990: 94-95) — para referir leitores que reescrevem activa e publicamente a literatura. *Lector* corresponde à figura dos vários profissionais da literatura, categoria que abrange (ou pode abranger) críticos, professores universitários, antologiadore, historiadores literários, etc., ou seja, parte das instâncias que Evan-Zohar inclui no termo «instituição». A designação parece-nos tanto mais feliz quanto convida à aproximação a propostas oriundas da reflexão tradutológica, de que a de «leitor profissional» de André Lefevere é apenas o exemplo mais claro. Esta categoria tem, na arquitectura reflexiva do teórico americano, uma extensão importante que abrange o conceito de «rewriter», esse agente de diversas formas de reescrita — ou, em formulação anterior, «refracção» (1985: 215-243) —, de que as mais visíveis serão a tradução, a crítica e a história literária: «Whether they produce translations, literary histories or their more compact spin-offs, reference works, anthologies, criticism, or editions, rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time» (Lefevere, 1992: 8).

¹⁰ Que esta prática, que valoriza a originalidade como impulso para a eternidade das obras, é relativamente recente pode ser comprovada, por exemplo, na «naturalidade» da avaliação que João Franco Barreto faz, no século XVII, de *Os Lusíadas* de Camões: «Do mesmo Camões acharão em esta minha obra [*Eneida Portuguesa*] muitos versos e lugares inteiros, e o fiz de propósito, porque ele os tirou a Virgílio, cujas partes eu fazia, pareceu-me bem restituir-lhos, e certo que não com pouco trabalho, que assim se fazem já todas as restituições» (Barreto, 1981: 27). Este reconhecimento *avant la lettre* do princípio da intextualidade não constitui recriminação, antes é a aceitação da «literatura» como espaço partilhado em que a originalidade de feição romântica ainda não é critério definidor de qualidade. A afirmação de que «fiz [i.e., utilizei muitas palavras alatinadas] a exemplo de nosso Camões (a quem fiz muito por imitar)» (*ibidem*) é inequívoca acerca da admiração que Franco Barreto tem pelo épico.

¹¹ Um caso paradigmático das estratégias de (auto)consagração de que fala Pierre Bourdieu é, no século XIX português, a figura de António Feliciano de Castilho. Cite-se, a este propósito, o retrato que António José Saraiva e Óscar Lopes traçam desta personalidade, tão controversa quanto desafiante, na sua (canonizada) *História da Literatura Portuguesa*: «O momento é favorável ao romance, ao poema romanceado, ao drama de "tese" social. Castilho consegue chamar à sua corte muitos dos jovens

Dos «inúmeros actos de crédito» de que fala Bourdieu faz naturalmente parte a INTERPRETAÇÃO pois a sacração de um cânone passa (também) pela capacidade de determinadas leituras se imporem num espaço e num tempo da história, (re)validando assim certas obras literárias em detrimento de outras. É justamente por reconhecer o potencial revitalizador do acto interpretativo que Elrud Ibsch propõe que se aplique o conceito de «inovação» ao comentário, mais do que ao texto de origem. Partindo de considerações sobre a tradição do *Midrash*,¹² Ibsch conclui que «[t]he interpretive discourse contributes to our knowledge of the world which becomes more and more complex or even a negation of what once had been known (Ibsch, 1990: 20). Nesta perspectiva, o discurso interpretativo, marcado pelo signo da renovação constante, constituiria condição necessária para a sobrevivência do texto canonizado, porquanto a interpretação seria uma forma de preservar a actualidade dos textos, adaptando-os às circunstâncias (históricas) da recepção: «Often a new interpretation is an effort to preserve a canonized text for a certain community. In other cases it is an attempt to insert the text into the canon of a subgroup and to withdraw it from other (sub)groups (as happens in the case of certain feminist interpretations of classical texts» (*ibidem*). Ajustar o texto à actualidade do acolhimento implica entender a interpretação como forma de

representantes de tais correntes, prefaciando-lhes as obras, apadrinhando-os, doutrinando-os com os seus preceitos de moderação e, sobretudo, de clareza e vernaculidade. É o que acontece com Mendes Leal, vindo já da primeira camada romântica e, em certos meios, mais influente que Castilho; com o historiador Rebelo da Silva, discípulo de Herculano; com Camilo, que recebeu de Castilho a lição do estilo rico arcaizante; com o jovem crítico e dramaturgo Ernesto Biester; com o poeta de formação vitor-huguesa Tomás Ribeiro; com o futuro historiador e romancista histórico anticlerical Pinheiro Chagas, etc. Por outro lado, as últimas poesias (Outono, 1863) ganham o cunho de peçazinhas de circunstância e convivência mundana, ou de bagatelas académicas. Só a intriga literata e uma certa superficialidade de visão mantinham tal equívoco. Não admira ter sido na Província, longe da corte castilhiana, que o equívoco ressaltou primeiro. Dão-se várias escaramuças polémicas da parte de novos poetas do Porto e de Coimbra; em 1863, João de Deus, em *O Bejense*, critica já com acrimónia a *Conversação Preambular* aposta ao *D. Jaime* de Tomás Ribeiro, onde Castilho se atreve a antepor esse poema a *Os Lusíadas* sob certos aspectos. Finalmente, em 1864, a *Carta-posfácio* de Castilho que acompanha o *Poema da Mocidade* de Pinheiro Chagas, dando vazão a um jogo de intrigas até então recalcado, origina a Questão Coimbrã, que permitiu a Antero de Quental e Teófilo Braga definir um rumo mais combativo e inconformista para a arte literária...» (Saraiva e Lopes, 1996: 730-731). Esboçados neste excerto encontram-se muitos dos *topoi* referidos por Bourdieu, *topoi* que possibilitam uma caracterização sumária do campo literário da época, a saber: (i) a consagração por um patriarca que (ii) espera, por seu turno, a consagração como mestre pelos que consagra, (iii) a *illusio* da crença de um colectivo que mantém o «equívoco» e (iv) a «tomada de posição» pela vanguarda, aqui representada por Antero e Teófilo Braga.

¹² A este propósito, veja-se ainda Wolfgang Iser (2000: 15-16): «What distinguishes midrashic interpretation from earlier stages of exegesis [...] is its awareness of the difference between the Torah and the world outside the canon, a difference, however, that is simultaneously upheld and eliminated owing to the fact that the canon is to be translated into the life of the community». Os textos do *Midrash* constituem assim um paradigma para a reflexão acerca do acto interpretativo quando aplicado a textos literários: não só porque a interpretação é plural, mas porque aproxima o texto das diferentes comunidades a que se vai dirigindo ao longo dos tempos.

traduzibilidade, da qual emergiria a funcionalidade do texto, impedindo-o assim de emudecer.

As translatability, interpretation is basically a two-tiered operation that enables any given subject matter to function. Whatever there is would lie forever dormant if it were not made functional, and this making functional is effected by the structure of the two-tiered interpretation. Translating something into something else is thus an activity that allows us to transform anything given into its functionality. Emergent phenomena are the outcome of this operation, and they point to the fact that interpretation is basically an act intended to enable things to function. (Iser, 2000: 154)

A interpretação como traduzibilidade é entendida como acto performativo (*ibidem*: 153) responsável, de algum modo, por «ressuscitar» a obra, i.e., por proceder a uma operação duplamente simbólica: partindo de dois impulsos potencialmente contraditórios — o de preservar o texto na sua sacralidade e o de o fazer respirar num contexto novo —, a interpretação age sobre a obra criando imagens líquidas (históricas, provisórias, fluidas) de um texto-sólido (a-histórico, eterno, estável).¹³ Nesta acepção, o acto interpretativo, longe de representar «um valor absoluto, um acto do espírito situado no domínio intemporal das possibilidades» (Sontag, 2004: 24), «é um meio de rever, de reavaliar, de escapar a um passado morto» (*ibidem*). A interpretação não seria, assim, o contrário de uma erótica da arte, antes faria ressoar na fruição estética o prazer sensual que a obra provocaria — é a interpretação como caixa de ressonância infinita de textos, leituras e

¹³ No famoso ensaio «Contra a Interpretação», Susan Sontag insurge-se contra os perigos que reconhece à interpretação, que se apresenta como acto de «agressividade aberta», como «explícito desprezo pelas aparências» (Sontag, 2004: 23), propondo em alternativa uma estratégia de leitura que caracteriza como «erótica» e que apostaria «em recuperar os nossos sentidos», em aprendermos «a *ver* mais, a *ouvir* mais, a *sentir* mais» (*ibidem*: 32). A interpretação seria, ao invés, «uma estratégia radical para conservar um texto velho, considerado demasiado precioso para ser repudiado, renovando-o» (*ibidem*: 22). Ao prosseguir o raciocínio, torna-se claro que Sontag se rebela contra uma forma impositiva e a-histórica de interpretação, mais do que contra o acto interpretativo em si. Senão vejamos: «O intérprete, sem que na realidade apague ou reescreva o texto, está a alterá-lo [ao interpretar]. Mas não pode admitir que o faz. Sustenta estar apenas a torná-lo inteligível, ao desvendar o seu verdadeiro sentido» (*ibidem*: 22-23). Daí que uma interpretação, assim impositiva, constitua uma forma de «domesticar a obra de arte» (*ibidem*: 24), de silenciar nela o que é desagradável, incómodo ou insubmisso ao discurso dominante. Não é, naturalmente, desta interpretação que falamos aqui. Estreitar o acto interpretativo às práticas hegemónicas dos discursos dominantes parece uma redução manifesta das funções que a interpretação (as interpretações) foi (foram) preenchendo ao longo dos tempos. A crítica de Sontag dirige-se, mais do que ao fenómeno interpretativo na sua multiplicidade, a entendimentos autoritários do cânone que visam legitimar-se através da autenticação de *uma* leitura que aceitam como a correcta e única possível. O ensaio de 1964 não nega a interpretação como possibilidade de constituição de sentido, antes quer combater interpretações que, apresentando-se como unívocas e solidificadas, pretendem substituir-se à multiplicidade possível de leituras do texto. É, pois, da imposição de uma ortodoxia que (ab)usa (d)a interpretação como estratégia de poder que se trata no texto, deserotizando-a, des-historicizando-a. A alternativa não será talvez a rejeição do acto interpretativo *tout court* — afinal como podem dissociar-se o *ver*, o *ouvir* e o *sentir* da vertigem interpretativa? —, mas a indagação das condições em que ele se desenvolve. Por outras palavras: o intérprete não deixará de sentir na arte a propriedade que tem «de nos deixar nervosos» (*ibidem*) e não se eximirá ao questionamento do que significa interpretar num contexto histórico — assim a interpretação conterá os princípios da sua própria crítica e não cederá a impulsos totalizantes.

momentos: «[e]cho answers echo, analogy is precise and contiguous, correction and emendation carry the justification of accurately remembered precedent. The reader replies to the text out of his own store of reference and remembrance» (Steiner, 1997b: 14).

A interpretação — *qualquer* interpretação, mesmo a mais autoritária — enraiza-se no acto da leitura que, se individual no concreto da prática, é eminentemente social nas condições que o possibilitam. Daí que saber o que se lê num dado momento passe por indagar o que *pode* ler-se (i.e., o que está disponível, acessível, na moda, etc.). Por outro lado, a arte da leitura e da compreensão desdobra-se no tempo e no espaço que a produzem: pensar *como* se lê tem necessariamente de se articular com factores diversos que se fundam no enraizamento social do olhar, i.e., «inquiring into the conditions of this type of practice known as reading means inquiring into how *lectores* are produced, how they are selected, how they are educated, in what schools, etc.» (Bourdieu, 1990: 95). O *habitus* dos leitores — esse «generative principle of responses more or less well adapted to the demands of a certain field, [which] is the product of an individual history, but also, through the formative experiences of earliest infancy, of the whole collective history of family and class; through [which] , in particular, experiences of the slope of the trajectory of a whole lineage is expressed» (*ibidem*: 91) — não pode dissociar-se das práticas sociais de leitura e instrução que vão sendo interiorizadas pelo indivíduo.¹⁴ Assim o horizonte de expectativas do leitor seria determinado pelo seu *habitus*, o que repercute, naturalmente, nos modos como, numa dada época, se acolhem as obras que sinalizam um impulso de inovação formal ou temática.

Que os modos de ler são, em parte, socialmente determinados resulta claro, por exemplo, do entendimento oitocentista do romance como subgénero menor porque praticado e (bem) recebido sobretudo por um público novo, em crescimento acelerado: as mulheres.¹⁵

¹⁴ Cf. Morrison (1992, 3): «As a reader (before becoming a writer) I read as I had been taught to».

¹⁵ Vide, a este propósito, os interessantes estudos de Ana Costa Lopes, *Imagens da Mulher na Imprensa Feminina de Oitocentos. Percursos da Modernidade* (2005) e de Mirella Agorni, *Translating Italy for the Eighteenth Century. British Women, Translation and Travel Writing (1739-1797)* (2002). Esta última explicita em parte as razões para o preconceito oitocentista: «After the 1740s, the search for new literary models in women's literature is apparent from the prolific production of material specifically addressed to a female readership by both women and men writers. Not only did conduct books begin to target female readers; periodicals also paid special attention to women» (Agorni, 2002: 45). Com a crescente alfabetização feminina, dá-se um fenómeno paradoxal no século XIX: aos artigos, periódicos, livros dedicados «a senhoras» e à produção crescente por mulheres intelectuais (os casos de Maria Antónia Pusich e Guiomar Torresão, por exemplo, reclamam estudo) junta-se uma reacção conservadora, de menorização destes esforços, que passa pela estereopia da mulher (*vide* Lopes, 2005; Lopes, 2002, 2004) e pela reafirmação dos perigos da instrução para o *status quo*: «A instrução, a formação intelectual do sexo feminino estaria, assim, associada à possível perda de virtude, pelo acesso

Como veremos adiante, esta crença no romance como literatura para «meninas e senhoras» não será despidiada na avaliação que se faz, no início de Oitocentos, dos romances de Walter Scott (cf. Baunitz, 2007). Interpretar será, pois, sempre ler *com* ou *contra* os códigos dominantes do discurso crítico de uma época.

Por tudo o que atrás ficou dito, estudar uma obra e as traduções que dela se fizeram e querer compreender os modos como uma e outras foram lidas são tarefas que têm de partir da consciência de (pelo menos) três historicidades não totalmente objectiváveis: a da obra, a das traduções e a do investigador. Ler um texto pressupõe, portanto, o esforço de reconstruir, de forma inclusiva, os hábitos de leitura, os públicos, as estratégias de perpetuação ou esquecimento que podem explicar o (in)sucesso de um texto em momentos e espaços diversos.

[M]aking sense means to adapt a literary message to a prevailing frame of reference, to warrant availability of a text in subsequent historical situations, to open or reopen discussion about it, and to preserve its place in the national or international canon. Making sense of a literary text is a pragmatic and normative activity, the search for an answer to the question: what does this text mean (to me, to us, to our epoch)? (Ibsch, 1991: 18)

A procura do sentido que o texto tem para mim, nós, a nossa época, se naturalmente legítima e condição *sine qua non* para a sobrevivência da obra, alberga um perigo — o da imposição do olhar presente: «[o]ne of the illusions of the *lector* is that which consists in forgetting one's own social conditions of production, and unconsciously universalizing the conditions of possibility of one's own reading» (Bourdieu, 1990: 95).¹⁶ O impulso para a universalização do *hic et nunc* do investigador, essa espécie particular de *lector*, resulta potencialmente num equívoco, numa ânsia e numa urgência.

O equívoco entronca na noção de presente a-histórico — logo, universalizante —, pré-conceito este que, assentando numa atitude acrítica do lugar do *lector*, promoveria a imposição de leituras e de apreciações contemporâneas a épocas passadas. É contra esta intrusão interpretativa que se insurge Susan Sontag: ao cristalizar, numa leitura «autorizada», de acordo com o paradigma dominante, a relação individual com os textos, desumaniza-se a interpretação — arrancá-la à consciência do tempo consiste numa

que dava a histórias que podiam influenciar negativamente a vida da mulher, fazendo perigar a sua constituição moral» (Lopes, 2005: 324).

¹⁶ Para uma leitura desafiante, ainda que nostálgica e elitista, dos diferentes entendimentos epocais de «leitor», vide «The Common Reader» (Steiner, 1997b: 1-19).

sobranceira sobreposição do crítico à obra (Sontag, 2004: 30). «Este género de interpretação indica uma insatisfação (consciente ou inconsciente) com a obra, um desejo de a substituir por outra coisa» (*ibidem*: 27), i.e., pela leitura que nos convém, a arrepio do diálogo com o texto. Subjacente à crença de que a leitura mais recente é a melhor ou a única, habita a suspeita de que o patamar da história em que se encontra o *lector* é superior ao do texto e do tempo que o produziu. Importado de saberes potencialmente mais «arrumáveis», a noção de «progresso» tem pouco cabimento nos estudos literários e de tradução porque os objectos que estudam não se prestam a revogação posterior — uma obra não supera nem anula a dos seus predecessores, antes dialoga com o passado (e o futuro), constituindo a história literária um acervo cumulativo de textos que se potenciam reciprocamente: «[T]ime in literature is reversible: the *Odyssey* now comes after *Ulysses* (cf. Borges) and the argonauts of Greek and Hellenistic epics follow on *Star-Trek*» (Steiner, 1997b: 155).

O perigo, em parte decorrente do equívoco, remete para o sonho da descodificação pura e final, manifestação visível da nostalgia de Deus. Em «Real Presences», George Steiner esboça este impulso messiânico do seguinte modo:

I believe that one must take the risk [of being left naked to unknowing] if one is to have the right to strive towards the perennial, never fully to be realized ideal of all interpretation and valuation: which is that, one day, Orpheus will not turn around, and that the truth of the poem will return to the light of understanding, whole, inviolate, life-giving, even out of the dark of omission and of death. (Steiner, 1997b: 39).

Embora coloque a questão da presença em termos de uma leitura «como se» (Steiner 1991: 229; 1997: 34-35), perpassa por toda a arquitectura reflexiva de Steiner uma vertigem do sentido absoluto: o estético integraria «the long day's journey of Saturday» (Steiner, 1991: 232) que seria a existência humana rumo à utopia do domingo, essa metáfora da presença real:¹⁷ «Where we read truly, where the experience is to be that of meaning, we do so as if the text (the piece of music, the work of art) *incarnates* (the notion is grounded in the sacramental) *a real presence of significant being*» (Steiner, 1997b: 35). Esta encarnação pressupõe um diferimento do sentido da história para um horizonte utópico que, por um lado, implica dois riscos e, por outro, é portador de um potencial imenso. Arrisca-se a hipotecação, como algaravia inconsequente,¹⁸ do território do

¹⁷ Cf., a este propósito, o messianismo do acto de recepção: «The ideal of complete echo, of translucent reception is, exactly, that of the messianic» (Steiner, 1991: 138).

¹⁸ «The fact is, simply, this: inasmuch as the generation and communicative verbalization of all interpretations and value-judgements are of the order of language, all elucidation and criticism of

contingente e defende-se a oligarquização do estético: «The canon is forged and perpetuated by the few» (Steiner, 1991: 68).¹⁹ O potencial resulta da consciência de que a existência humana se desdobra precisamente no espaço-entre que é o sábado, i.e., entre a sexta-feira de Paixão e a esperança do domingo. E esse espaço-entre é estimulante precisamente porque é histórico, plural e auto-reflexivo — à leitura melancólico-irónica²⁰ de Steiner poderia contrapor-se o entendimento de interpretação de Wolfgang Iser, segundo o qual a onnipresença da interpretação derivaria precisamente da ausência de *um* sentido e seria, por isso, exercício de humanidade. Deste resultariam mapas que, em vez de cartografar o que é acessível ao Homem, criam o que lhe é indisponível — interpretar seria assim traduzir a condição humana:

Human beings, at least in our century, are increasingly faced by what is unavailable to them. Two major problems pose themselves: First, the ground from which human beings have sprung is unfathomable and thus appears to be withheld from them. Second, human beings have also become unavailable to themselves; we are but do not know what it is to be. [...] The unending activity of interpretation as the production of emergent phenomena could be conceived as a response to these basic unavailabilities. Therefore we might say that human beings seek to achieve understanding, self-understanding, control, system building, and differentiation of difference as a means to reach the unreachable. What thus emerges are only maps, which chart territories. Mapping is not exactly a compensation for what is unavailable to human beings, because such an activity does not aim to gain ground or attain self-presence. At best, it draws its vigor from what is forever unavailable, with the intention of ever possessing it. This makes mapping into a performative activity by reversing the map/territory relationship. Instead of denoting a territory, the map enables the contours of a territory to emerge, which will coincide with the map because it has no existence outside this designation. Therefore the map adumbrates the conditions under which the not-yet-existing may be conceived. In this respect, it may be said that the basic unavailabilities power the drive of "worldmaking". [...] Therefore interpretation highlights the fact that human beings live by what they produce, which points to an important facet of the human condition: humans appear to be an unending performance of themselves. (Iser, 2000: 155-156)

literature, music and the arts must operate within the undecidability of unbounded sign-systems. Aesthetic perception knows no Archimedean point outside discourse. The root of all talk is talk» (*ibidem*: 61). Daqui se conclui que «[a]nything can be said and, in consequence, written about anything» (*ibidem*: 53).

¹⁹ A asserção estatisticamente correcta de que «[g]iven a free vote, the bulk of humankind will choose football, the soap opera or bingo over Aeschylus» redonda num elitismo da sensibilidade que privilegia a cultura «erudita», em detrimento de manifestações «populares», e condiciona a percepção de que o presente representaria um empobrecimento cultural irremediável porque a arquitectura de privilégio que sustinha o acto clássico de leitura desapareceu. A reflexão de George Steiner assume, portanto, quase infalivelmente um tom elegíaco, apresentando-se como «canto do cisne» da chamada literacia clássica.

²⁰ O pendor melancólico-irónico manifesta-se de forma iniludível na afirmação de que «[w]e must read as if the temporal and executive setting of a text does matter. The historical surroundings, the cultural and formal circumstances, the biological stratum, what we can construe or conjecture of an author's intentions, constitute vulnerable aids. We know that they ought to be stringently ironized and examined for what there is in them of subjective hazard. They matter none the less. They enrich the levels of awareness and of enjoyment; they generate constraints on the complacencies and licence of interpretive anarchy» (Steiner, 1997b: 34).

Ao sublinhar a performatividade de toda a interpretação, Iser escapa aos perigos da *crepusculização* da leitura que se anuncia no pensamento de ensaístas como George Steiner ou Harold Bloom. O regresso ao entendimento do acto interpretativo como forma de traduzibilidade tem como consequência a ancoragem daquele na história: «interpretation as translatability has its repercussions on the register by diversifying the framework into which the subject matter is transposed. For this reason the registers not only change but are also fine-tuned to each act of interpretation. Such reciprocity indicates that interpretation takes place within historical situations that we cannot get out of» (*ibidem*: 6). A interpretação deixa de postular uma transcendência, um sentido absoluto e a-histórico para passar a ser condição do humano.²¹

Por último, a urgência dimana da necessidade de o investigador interpelar as condições (históricas, culturais, políticas, económicas, sociais) da leitura que faz, na consciência de que «[t]ime, both historically and on the scale of personal life, alters our view of a work or body of art» (Steiner, 1985: 26).²² Interrogar as circunstâncias em que lemos, se pode fragilizar a interpretação, por reconhecermos a existência de outras tantas possíveis, reverte certamente em maior conhecimento acerca da própria possibilidade de

²¹ Ao sublinhar o carácter humano (e performativo) da interpretação, Wolfgang Iser está a fazer-se eco de dois pensadores que, antes dele, tinham iluminado as questões (1) da profunda humanidade inerente ao acto de traduzir (logo, à interpretação) e (2) do carácter utópico da tradução enquanto paradigma da actividade humana. Na verdade, já em 1813, Friedrich Schleiermacher sublinhara a essência translatória de toda a compreensão humana: falar, pensar até, é um acto de tradução em sentido lato; por isso traduzir, depreende-se, é condição do Homem no mundo. Um século mais tarde, em 1937, Ortega y Gasset, inscrevendo-se nesta tradição, pergunta «¿No es traducir, sin remedio, un afán utópico?» (Ortega y Gasset, 1956: 8-10), explicitando depois que este posicionamento, que parece atirar a tradução para o lugar da impossibilidade, é, no fundo, uma reiteração *avant la lettre* do carácter, por um lado, humano e, por outro, performativo de que fala Iser. Senão vejamos: o filósofo espanhol declara em seguida que «[v]erdad es que cada día me acuesto más a la opinión de que todo lo que el hombre hace es utópico» (*ibidem*: 10), acrescentando mais adiante que «[l]a existencia del hombre tiene un carácter deportivo, de esfuerzo que se complace en sí mismo y no en su resultado. La historia universal nos hace ver la incesante e inagotable capacidad del hombre para inventar proyectos irrealizables. En el esfuerzo para realizarlos logra muchas cosas, crea innumerables realidades que la llamada naturaleza es incapaz de producir por sí misma. Lo único que no logra nunca el hombre es, precisamente, lo que se propone — sea dicho en su honor. Esta nupcia de la realidad con el íncubo de lo imposible proporciona al universo los únicos aumentos de que es susceptible. Por eso importa mucho subrayar que todo — se entiende todo lo que merece la pena, todo lo que es de verdad humano — es difícil, muy difícil; tanto, que es imposible» (*ibidem*: 32-34). Porque a tradução é, como toda a actividade humana, utópica, tem naturalmente de ser performativa para ter existência concreta, i.e., tem de criar os seus próprios espaços de possibilidade. Daí que, passando de considerações existenciais para uma concepção mais concreta de tradução, Ortega y Gasset possa dizer que «a la vez, se entrevé lo que traducir puede ter de magnífica empresa: la revelación de los secretos mútuos que pueblos y épocas se guardan recíprocamente y tanto contribuyen a su dispersión y hostilidad; en suma, una audaz integración de la Humanidad» (*ibidem*: 54-56).

²² Já Iser tinha enfatizado a necessidade de a interpretação se tornar auto-reflexiva (Iser, 2000: 7), precisamente por ser signo da condição humana: se é histórico, o acto interpretativo tem de se submeter ao escrutínio da sua própria contingência.

conhecermos e em respeito por aquilo que, na obra, se enraiza no tempo e no espaço que a produziram — a indagação da mesmidade converte-se assim em abertura à alteridade.

Arrancar-se o processo hermenêutico às condições que o propiciam é, pois, exercício conducente a um empobrecimento da reflexão.²³ Assim sendo, o «olhar puro» é, antes de mais, «invenção» (Bourdieu, 1989) do próprio campo artístico em luta pela autonomia, resultando de uma concepção de «arte» e «artista» que tenderia para a (auto)mitificação dos produtores como figuras demiúrgicas.²⁴ Do ponto de vista histórico, esta concepção

²³ Em «The Uncommon Reader» (1966, 16), George Steiner ilumina esta co-dependência do processo hermenêutico e das condições sócio-económicas de um ponto de vista nostálgico e «reaccionário», ao comparar o acto de leitura representado num quadro de Charin em 1734 com as condições de leitura nos dias de hoje: «The power relations (*auctoritas*), the economics of leisure and domestic service, the architectonics of private space and guarded silence which sustain and surround this act [of reading as represented by Chardin] are largely unacceptable to the egalitarian-populist aims of western consumer societies».

²⁴ Há que sublinhar neste lugar uma evidência: as concepções de «cânone» e «literatura» que aqui se defendem não são, naturalmente, universais, co-habitando, em regime de «não-simultaneidade do simultâneo», com outros veios reflexivos. Por ser talvez uma das vozes mais truculentas que se levantam contra a reflexão que aqui se esboça, deter-nos-emos um pouco nos princípios que Harold Bloom defende em *The Western Canon* (1994), onde apresenta uma concepção (tradicional) de «literatura» ancorada em três pressupostos fundamentais:

(i) Verticalidade do sistema que se organizaria num fluxo de ansiedade e influência: «The deepest truth about secular canon-formation is that it is performed by neither critics nor academies, let alone politicians. Writers, artists, composers themselves determine canons by bridging between strong precursors and strong successors» (522).

(ii) Singularidade do artista: «Originality becomes a literary equivalent of such terms as individual enterprise, self-reliance, and competition» (20), porquanto «[t]radition tell us that the free and solitary self writes in order to overcome mortality» (523-524), sendo que «[a]ll strong originality becomes canonical» (25).

(iii) Solidão do prazer «verdadeiramente» estético: «I think that the self, in its quest to be free and solitary, ultimately reads with one aim only: to confront greatness. That confrontation scarcely masks the desire to join greatness, which is the basis of the aesthetic experience once called the Sublime: the quest for a transcendence of limits» (524).

Em coerência com estes pressupostos, Bloom vitupera contra «amateur political scientists, uninformed sociologists, incompetent anthropologists, mediocre philosophers, and overdetermined cultural historians» (521) que identifica com «Feminists, Marxists, Lacanians, New Historicists, Deconstructionists, Semioticians» (527). Estes recusar-se-iam a entender o valor estético como experiência radicalmente endoliterária ou «entre-textual», teimando em subsumi-lo a questões ideológicas quando ele seria «by definition engendered by an interaction of artists, an influencing that is always an interpretation» (24) e emanaria «from the struggle between texts: in the reader, in language, in the classroom, in arguments within a society» (38). Daqui decorre que «[a]esthetic authority, like aesthetic power, is a trope or figuration for energies that are essentially solitary rather than social» (37) porque «the aesthetic is, in my view, an individual rather than a societal concern» (16). Concluindo, «aesthetic value can be recognized or experienced, but it cannot be conveyed to those who are incapable of grasping its sensations and perceptions. To quarrel on its behalf is always a blunder» (17). (Poder-se-ia, naturalmente, argumentar que a obra *The Western Canon* mais não é do que a contradição desta vontade anunciada de não debater o «valor estético», mas isso transcenderia claramente os limites deste trabalho.) Bloom define, pois, a valoração estética como experiência intransmissível, uma espécie de carisma, apesar de esta asserção contender com o manifesto que anuncia, nestes termos, umas linhas antes: «We need to teach more selectively, searching for the few who have the capacity to become highly individual readers and writers» (17). Contradições à parte, importa a Bloom sublinhar o carácter autónomo e «puro» da experiência estética, capaz de transcender a temporalidade, logo, aquilo que no Homem é universal: a sua própria mortalidade.

**mapas, ilusões & outras transgressões.
para uma problematização de conceitos-chave**

socialmente desafecta de artista, por um lado, e de leitor, por outro, tem origem na laicização da ideia de «cânone» e posterior ressacralização da literatura, ou seja, na usurpação que esta faz do lugar dos textos sagrados:

Romantic critics, at least from the second generation of German Romanticism onward—roughly about 170 years ago—began to emphasize the originality of works of literature. That originality was valued all the more since literature came increasingly on a par with Holy Scripture, and was considered ready to replace the latter as time went on. (...)

This view of literature as secular scripture tended to cast the critic in the role of mediator between a scriptural text and its readers. It also, paradoxically, called on the critic to pronounce judgement on new candidates for possible admission to the canon of "sacral" books. It therefore effectively appointed critics to the position of guardians of the dominant poetics, the dominant idea of what literature should be.

The scholar, by contrast, would be engaged in philological work aimed at preserving and elucidating an already established canon, often in the service of the elusive ideal of objectivity. (Lefevere, 1992b: 135)²⁵

Cumpre aqui explicitar o entendimento de CÂNONE como o conjunto de textos que, numa determinada época, são considerados «exemplares» e/ou «sagrados», i.e., «those literary norms and works (i.e., both models and texts) which are accepted as legitimate by the dominant circles within a culture and whose conspicuous products are preserved by the community to become part of its historical heritage» (Evan-Zohar, 1990: 15). Vítor Manuel Aguiar e Silva propõe, em *Teoria e Metodologia Literárias*, uma definição de cânone que escolhe acentuar a construtividade e a historicidade que lhe dá forma, pesem embora alguns resquícios de essencialismo que se esgueiram pelos interstícios conceptuais:

[O] núcleo [do sistema literário] é representado pela literatura canónica ou literatura superior ou literatura sem nenhum modificador, isto é, pelo conjunto de obras consideradas como particularmente valiosas e como modelares pela comunidade literária e, sobretudo desde o século XX, pela escola. O cânone literário é constituído através de juízos de valor que nele incluem ou dele excluem autores e obras, sendo a sua constituição uma contínua luta entre os agentes e as forças que disputam a hegemonia do poder simbólico. O cânone está sempre sujeito, por isso mesmo, a modificações diacrónicas, em conformidade com a variação dos valores estético-literários, dos factores culturais,

²⁵ Mais uma vez, esta posição é contrariada a partir do interior dos estudos literários: «Originality has sometimes been treated as though it were a defining feature of modern art—Pound's "Make it new!"—or as a brainchild of the Romantic period—Wordsworth's "great and original writer" who must "create the taste by which he is to be relished"—but it has unquestionably been (though not under that name) at the heart of Western artistic practice and reception at least since Archaic Greek sculptors ceased to carve stiff-limbed *kouroi* under the pressure of a new manner of representing the human figure in stone, and probably since well before that. It is true that the impulse to be creative has had a higher value attached to it in some areas than in others» (Attridge, 2004: 37). Neste passo, Derek Attridge confunde, estamos em crer, dois conceitos que não são necessariamente equivalentes em todos os momentos da cultura ocidental, a saber, as noções de «originalidade» e «criatividade»: muitos foram os períodos da história da literatura (e da arte, em geral) em que ser criativo implicava sobretudo dialogar, de forma reverente e/ou concorrencial, com modelos anteriores.

mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave

sociais, etc., embora apresente constâncias ou permanências fundamentais... (Silva, 1990: 69)

As estas definições podem juntar-se duas características apontadas por Harold Bloom (1996), por integrarem a concepção prevalecente de «cânone» nos séculos XIX e, em parte, XX:²⁶ estranheza — «strangeness, a mode of originality that either cannot be assimilated, or that so assimilates us that we cease to see it as strange» (1996: 3) — e originalidade — «the tang of originality must always hover in an inaugural aspect of any work that incontestably wins the agon with tradition and joins the Canon» (*ibidem*: 6). Acrescenta Bloom que o cânone constituiria, por excelência, o lugar da memória literária: «The Canon, once we view it as the relation of an individual reader and writer, and forget the canon as a list of books for required study, will be seen as identical with the literary Art of Memory...» (*ibidem*: 17). Todavia, enquanto arte da memória, o cânone é naturalmente também um espaço do esquecimento de todas aquelas vozes que, por motivos e em tempos diversos, foram relegadas para as margens do sistema.²⁷ Aquilo que constitui herança histórica resulta sempre, e inegavelmente, também de entendimentos ideológicos, no sentido mais amplo do termo — o estético é, por natureza, histórico.

We realize, more or less clearly, the degrees to which 'literate common sense', the acceptable limits of debate, the transmission of the generally agreed syllabus of major texts and works of art and of music, is an ideological process, a reflection of power-relations within a culture and society. The literate person is one who concurs with the reflexes of approval and aesthetic enjoyment which have been suggested to him by the dominant legacy. (Steiner, 1997b: 26)²⁸

²⁶ Porém, Bloom discrepa de Evan-Zohar ao declarar que «[t]he deepest truth about secular canon-formation is that it is performed by neither critics nor academies» (522), antes seriam os escritores, artistas, compositores os únicos responsáveis pela selecção e composição do cânone, o que, de alguma forma, retira relevância à própria obra de Bloom.

²⁷ Um exemplo claro de voz e presença marginalizadas é o que Toni Morrison refere em *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*: «For some time now I have been thinking about the validity or vulnerability of a certain set of assumptions conventionally accepted among literary historians and critics and circulated as "knowledge". This knowledge holds that traditional, canonical American literature is free of, uninformed and unshaped by the four-hundred-year-old presence of, first, Africans and then African-Americans in the United States. It assumes that this presence—which shaped the body politic, the Constitution, and the entire history of the culture—has had no significant place or consequence in the origin and development of that culture's literature» (Morrison, 1992: 4-5). Compare-se esta posição com a expressa por Harold Bloom (1998).

²⁸ Há que fazer aqui uma breve referência à concepção idiossincrática de «cânone» que Steiner apresenta em *Real Presences* (1991: 184ss.). Nessa obra, o autor defende a diferenciação entre *curriculum* (*syllabus*) — ou «programas» na tradução de Miguel Serras Pereira — e cânone, atribuindo àquele as características que, em geral, associamos a este; cânone, por sua vez, seria o resultado de uma selecção pessoal. Assim, os *curricula* representariam escolhas estéticas mas também motivações sociais, políticas, económicas e pedagógicas; o cânone, pelo contrário, seria «a profoundly personal construct» (Steiner, 1991: 184), logo, lugar pessoal e intransmissível: «[a] canon is the guarded catalogue of that in speech, music and art which houses inside us, which is irrevocably familiar to our homecomings» (*ibidem*).

mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave

Autores (sacralizados), guardiões do cânone e intérpretes — o impulso remete e repete a história dos livros sagrados. A acção de críticos e académicos configurar-se-ia num gesto de natureza dupla: por um lado, asseguraria a sobrevivência do cânone através de múltiplas reescritas (interpretações, traduções, comentários, etc.); por outro, constituiria um apagamento da história na história, de forma a assegurar a estabilidade aparente do valor estético: para serem eficazes, as reescritas teriam de se adequar de tal modo às expectativas do *hic et nunc* que se confundiriam, na leitura, com a própria obra.

Por outras palavras, a crença de que seria apenas o valor «intrínseco» das obras («o olhar puro» de Bourdieu) que propiciaria a sua eternização deriva de uma concepção relativamente recente do literário e de estratégias ideológicas apostadas na desmaterialização da literatura.²⁹ A este acto de destemporalização da obra literária, operada pelo traço interpretativo, chama Bourdieu «anacronismo»:³⁰

[A]nachronism is written into the traditional attitude towards culture; the traditionally literate person experiences his or her culture as living, and sees himself or herself as contemporary with all his or her predecessors. Culture and language change because they survive in a changing world: the meaning of a line of verse, of a maxim or an entire work changes by virtue of the sole fact that the universe of maxims, lines of verse or works simultaneously proposed to those who apprehend them changes: this universe can be called the space of 'co-possibles'. Anachronism detemporalizes the work, tears it out of

²⁹ Estas estratégias, podendo resultar do desejo de maior autonomia para o campo literário, são muitas vezes emanações do poder político — *vide* apropriação de Shakespeare pelo governo conservador de que fala Susan Bassnett em «Taking the Cultural Turn in Translation Studies» (1993/94: 172) ou de Wagner e Nietzsche pelo nacional-socialismo, de Thomas Mann pela crítica literária da RDA que faz dele representante incontroverso da crítica ao capitalismo. Thomas Mann seria, segundo Heinz Lüdeckes, «der große Gestalter des Überreifen und der Endzustände» e teria sido «vom Fäulnisaroma des Stoffes angezogen», daí que o crítico possa exclaimar: «Welch eine Gelegenheit, die Zerrütung und Verbiegung der menschlichen Beziehungen in der Sphären des sterbenden, parasitär gewordenen Kapitalismus an einer legendären Parallele zu zeigen!» (Lüdeckes, *apud* Wisskirchen, 2005: 915). Os exemplos poderiam multiplicar-se, sem vantagem. Parece inequívoco que o poder político — nas vertentes mais totalitárias como nas mais plurais — se apropria, manipula e (des)promove obras e autores (*vide* Delisle e Woodsworth, 1995: 131-155; Duarte, 2004: 193-204).

³⁰ É precisamente a aceitação acrítica deste «anacronismo» que Hans-Robert Jauß quer desfazer no ensaio *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, ao ancorar a literatura na história literária e na história geral: «Die Aufgabe der Literaturgeschichte ist erst dann vollendet wenn die literarische Produktion nicht allein synchron und diachron in der Abfolge ihrer Systeme dargestellt, sondern als *besondere* Geschichte auch in dem ihr eigenen Verhältnis zu der *allgemeinen* Geschichte gesehen wird» (Jauß, 1970: 199)/«A História literária só cumprirá a sua tarefa quando a produção literária for representada, não apenas na sincronia e diacronia da sucessão dos sistemas que a constituem mas também compreendida, enquanto história *particular*, na sua relação específica à história *geral*» (Jauß, 1993:105). Deste enraizamento faz Jauß decorrer a função social da literatura: «Die gesellschaftliche Funktion der Literatur wird erst dort in ihrer genuinen Möglichkeit manifest, wo die literarische Erfahrung des Lesers in den Erwartungshorizont seiner Lebenspraxis eintritt, sein Weltverständnis präformiert und damit auch auf sein gesellschaftliches Verhalten zurückwirkt» (Jauß, 1970: 199)/«A função social da literatura só manifesta genuinamente as suas possibilidades quando a experiência literária do leitor intervém no horizonte de expectativa da sua vida quotidiana, orienta ou modifica a sua visão do mundo e age consequentemente sobre o seu comportamento social» (Jauß, 1993: 105).

**mapas, ilusões & outras transgressões.
para uma problematização de conceitos-chave**

time (just as academic reading will do) at the same time it temporalizes it by 'reactivating it' ceaselessly, by permanent reinterpretation, both faithful and unfaithful. (Boudieu, 1990: 104)³¹

Apesar de o anacronismo tender a desenraizar a obra do tempo que a produziu, o acto interpretativo que lhe está subjacente tem um carácter vincadamente histórico, expondo ao olhar crítico o *hic et nunc* do *lector*, já que «[a]ny reading engages the history and tenets of language» (Steiner, 1997b: 150) — a auto-reflexividade da interpretação está, pois, desde logo inscrita na própria linguagem. Por sua vez, historicidade da leitura tem inescapáveis contornos ideológicos — autores, obras e leitores (tradutores, críticos, historiadores da literatura) não habitam um espaço etéreo, valorativamente neutro, antes estão inseridos num fluxo histórico (social, político, económico, cultural) que lhes configura o olhar e é por eles configurado:³² «No decipherment, however philological, however textual in the most technical sense, is value-free» (Steiner, 1997b: 25). Ler, interpretar e avaliar são, em maior ou menor grau de consciência, actividades inseparáveis.

Porque assim nos parece ser, convirá que nos detenhamos um pouco na consideração do que é, ou pode ser, VALOR ESTÉTICO — a reflexão, ainda que necessariamente breve, poderá repercutir num entendimento alargado das vicissitudes por que passou a valoração da obra de Walter Scott. Entendemos, com George Steiner, que «[a]esthetic philosophies, critical theories, constructs of the 'classic' or the 'canonic' can never be anything but more

³¹ Para uma leitura alternativa, porque mais alargada e auto-reflexiva — mas não necessariamente oposta —, da necessidade de constante reinterpretação, vide Wolfgang Iser que conclui assim *The Range of Interpretation*: «Acknowledging the open-endedness of all interpretation may allow us to turn our question around, and by deliberately defying any temptation toward closure, we may achieve a position that will enable us to conceive how far basic human unavailabilities translate into a productive mapping of ever-new territories. What thus emerges from interpretation is an insight into the unforeseeable multifariousness of human beings' responses to their constitutive blanks. Viewed from this angle, interpretation indicates what it might mean to lead a conscious life that is permeated by awareness of the unfathomableness out of which it arises. Such a view tends to prevent us from lapsing into another master narrative of the human condition, because unending interpretation unfolds in fleeting figurations, during the course of which each is either modified or canceled by what is to follow. This sequence highlights figuration as a mapping activity, which equally assembles and dismantles territories, thus invalidating any notion that claims to represent human life. Life cannot be frozen into a hypostatization of any of its aspects, for it is basically unrepresentable and can therefore only be conceived in terms of transient figurations of interpretation» (Iser, 2000: 158). Embora Iser pondere, nesta obra, sobre as condições da interpretação num quadro que transcende claramente o objecto que nos ocupa, julgamos poder, com propriedade, aplicar esta auto-reflexividade do processo interpretativo à apreciação literária.

³² Exemplo temporalmente próximo de nós é o de que fala Susan Sontag em «On being translated» (2003: 334-347): o «direito à tradução» como direito à existência (política) na Sarajevo de 1993. A propósito da encenação de *À Espera de Godot* de Samuel Beckett, impôs-se ali a reflexão sobre «the potent fantasy that people have about language as a carrier of national identity—which can make a translation, or the refusal to make one, an act of treason» (338-339).

or less persuasive, more or less comprehensive, more or less consequent descriptions of this or that process of preference. A critical theory, an aesthetic, is a *politics of taste*» (*ibidem*: 25). Podem aprovar-se ou reprovar-se juízos estéticos mas não comprová-los ou impugná-los porque «[t]hey constitute the metamorphic play and counterplay of individual response, or (to borrow Quine's teasing phrase) 'blameless intuition'» (*ibidem*). Esta «intuição imaculada» não é, portanto, verificável, no sentido científico do termo, porque carece de possibilidade de prova ou contraprova.

Ancorada como está nas condições de compreensão do tempo e do espaço, a noção de «valor estético» está enraizada no tempo e na tradição. A espiral de leituras não obedece aos imperativos da linearidade rigorosa, antes meandra na horizontalidade dos discursos que, não se cancelando reciprocamente, constituem a presentificação da memória valorativa do gosto ocidental ao longo dos tempos: «Aristotle's 'Oedipus' is not negated or made obsolete by Hölderlin's, Hölderlin's is neither improved nor cancelled out by Freud's» (*ibidem*: 27). Precisamente porque dizem tanto da obra de que se ocupam como do lugar que os produziu, os diferentes actos de leitura (interpretação, crítica, tradução) são históricos, irrepetíveis, logo, não subsumíveis a qualquer ideia de progresso que implique a negação ou superação do que ficou para trás. Repetem assim a própria história literária ou da arte, cuja evolução não pressupõe — como não poderia — a perfectibilidade da literatura como categoria, antes releva de uma atenção ao movimento cumulativo de experiências e juízos estéticos.

Das Verhältnis von Literatur und Leser hat sowohl ästhetische als auch historische Implikationen. Die ästhetische Implikation liegt darin, daß schon die primäre Aufnahme eines Werkes durch den Leser eine Erprobung des ästhetischen Wertes im Vergleich mit schon gelesenen Werken einschließt. Die historische Implikation wird daran sichtbar, daß sich das Verständnis der ersten Leser von Generation zu Generation in einer Kette von Rezeptionen fortsetzen und anreichern kann, mithin auch über die geschichtliche Bedeutung eines Werkes entscheidet und seinen ästhetischen Rang sichtbar macht. (Jauß, 1970: 170)³³

O valor estético é, como se depreende do excerto supracitado, histórico e cumulativo. Histórico porque depende do lugar do leitor; cumulativo porque dimana da comparação com obras anteriores. Jauß encontra eco em Steiner quando este afirma «[e]very act of the reception of significant form, in language, in art, in music, is comparative» (Steiner,

³³ « A relação entre literatura e leitor tem implicações tanto históricas como estéticas. A implicação estética consiste no facto de a recepção de uma obra por parte dos seus primeiros leitores conter já uma avaliação do seu valor estético, por comparação com outras obras anteriormente lidas. A implicação histórica manifesta-se no facto de a interpretação dos primeiros leitores se poder desenvolver e enriquecer, de geração em geração, constituindo uma cadeia de recepções, que decidirá sobre a importância histórica de uma obra e sobre o seu destaque estético» (Jauß, 1993: 58).

1997b: 142). Reconhecer a comparatividade essencial ao acto de recepção — e conhecer seria já, ainda segundo Steiner, reconhecer (*ibidem*) — tem implicações na definição do conceito de «ORIGINALIDADE», que remete, antes de mais, para a origem (*ibidem*), e no entendimento de «história literária» e da sua relação com a formação do(s) cânone(s):

Der Rang einer rezeptionsästhetisch fundierten Literaturgeschichte wird davon abhängen, inwieweit sie an der fortwährenden Totalisierung des Vergangenen durch die ästhetische Erfahrung aktiv zu teilnehmen vermag. Das erfordert einerseits [...] eine bewußt angestrebte Kanonbildung, die andererseits [...] eine kritische Revision, wenn nicht Destruktion des übernommenen literarischen Kanons voraussetzt. Das Kriterium einer solcher Kanonbildung und immer wieder notwendigen Umerzählung der Literaturgeschichte ist durch die Rezeptionsästhetik klar vorgezeichnet. Der Weg von der Rezeptionsgeschichte des einzelnen Werks zur Geschichte der Literatur müßte dazu führen, die geschichtliche Folge der Werke so zu sehen und darzustellen, wie sie den für uns bedeutsamen Zusammenhang der Literatur als Vorgeschichte ihrer gegenwärtigen Erfahrung bedingt und erhellt. (Jauß, 1970: 170)³⁴

Ao rejeitar a a-historicidade do cânone, Jauß redescobre a fluidez dos valores estéticos que constituiriam «[c]ristalizações: momentos precários de passagem do estado líquido ao sólido, que instavelmente fixam uma imagem-num-momento», porém, «essa fixação essencial (porque sem ela não há cristalização) é instável por natureza (trata-se de um sólido que pode *voltar* ao seu primeiro estado líquido) e, por isso, se pode dissolver na sua afinal ilusória, porque precária, forma fixa» (Buescu, 2005: 27).³⁵ A história literária poderia, pois, ser (também) uma espécie de sismografia dos movimentos de cristalização e liquefacção por que as imagens de uma obra vão passando ao longo dos tempos. Segundo Jauß, como já vimos, «[d]ie Aufgabe der Literaturgeschichte ist erst dann vollendet, wenn die literarische Produktion nicht allein synchron und diachron in der Abfolge ihrer Systeme dargestellt, sondern als *besondere* Geschichte auch in dem ihr eigenen Verhältnis

³⁴ «O lugar que ocupará uma História literária fundada sobre a estética da recepção dependerá da sua capacidade para tomar parte activa na totalização contínua do passado, operada pela experiência estética. Tal exige, por um lado [...] [,] a procura deliberada de novos cânones artísticos e, por outro lado [...] [,] uma revisão, senão mesmo uma destruição, dos cânones literários herdados do passado. A estética da recepção define claramente o critério que deverá comandar esta elaboração de novos cânones, assim como a tarefa sempre inacabada de construção da História literária. Partindo da história da recepção de uma obra individual até à História da literatura, deveríamos poder chegar a ver e a mostrar como é que esta sucessão histórica das obras determina e ilumina, como pré-história da nossa experiência literária, o todo coerente da literatura» (Jauß, 1993: 58-59).

³⁵ De salientar aqui o uso apócrifo do texto de Helena Buescu que, originariamente, se refere à modernidade e não ao valor estético. Todavia, a formulação aplica-se, em condições de felicidade, à matéria que aqui discutimos.

zu der *allgemeinen* Geschichte gesehen wird» (Jauß, 1970: 199)³⁶. E é assim que voltamos à dimensão sócio-histórica da literatura.

Longe de constituir um processo autónomo que se desenvolveria de acordo com princípios estritamente endoliterários, a formação e hegemonização de uma poética obedece também a critérios de ordem extraliterária: «[T]he process resulting in the acceptance or rejection, canonization or non-canonization of literary works is dominated not by vague, but by very concrete factors that are relatively easy to discern as soon as one decides to look for them, that is as soon as one eschews interpretation as the core of literary studies and begins to address issues such as power, ideology, institution and manipulation» (Lefevere, 1992a: 2). O «princípio heterónimo da hierarquização» do campo artístico (Bourdieu, 1993) encontra expressão nas relações que autores e obras estabelecem com o campo do poder (mecenate, edição, crítica, etc.).³⁷ Porque o campo da produção literária se define (também) pelas lutas entre princípios internos e externos, convém ter presentes quer o impulso para a autonomia, quer a necessidade de heteronomia.³⁸ O pólo heterónimo contribui decisivamente para a acessibilidade e visibilização de textos e escritores e sua consequente (des)canonização.³⁹

³⁶ «A História literária só cumprirá a sua tarefa quando a produção literária for representada, não apenas na sincronia e diacronia da sucessão dos sistemas que a constituem mas também compreendida, enquanto história *particular*, na sua relação específica à história *geral*» (Jauß, 1993: 105).

³⁷ A dedicatória do *Magnum Opus* ao rei George IV é, a este propósito, eloquente. *Vide* ainda dedicatórias de A. J. Ramalho e Sousa a Alexandre Herculano, a António Manoel Lopes Vieira de Castro e à Condessa de Samodães. A esta questão e às suas implicações se regressará posteriormente.

³⁸ Gostaríamos de reiterar que utilizamos os termos de Bourdieu com a liberdade que o pensador reconhece aos conceitos (*vide* preâmbulo a esta Parte e nota 25 da introdução). Assim, conquanto nos seja evidente a utilidade da concepção de «princípio heterónimo» e «princípio autónomo» no interior do campo literário (e artístico), parece-nos que vê-los como pólos que agregariam necessariamente artistas de prestígio diferente pode ser redutor (*vide* Bourdieu 1993: 38-39; 1996: 247-255). Por isso fazemos entendimento mais lato dos conceitos, referindo-os sempre às relações que artistas mantêm no interior do sistema com outros artistas, editores, críticos e demais estudiosos das suas obras (princípio autónomo) e às ligações que cultivam com as entidades que, sendo exteriores ao sistema, são responsáveis pela divulgação, circulação e promoção das obras, tais como mecenas, ministérios da cultura e da educação, meios de comunicação social, etc. (princípio heterónimo). Talvez não seja despidendo mencionar que, por vezes, são os artistas que mais prezam o princípio da não-comercialização das suas obras que mais dependem, por exemplo, de subsídios ministeriais ou municipais, logo, mais próximos estarão do poder político. O «subcampo de produção restrita» não consegue frequentemente subsistir, ao contrário do que Bourdieu parece pressupor, apenas com base no reconhecimento dos seus pares. Ousamos dizer que o modelo está muito afecto a práticas do final do século XIX e de princípios do século XX.

³⁹ Prova evidente desta asserção é o peso que decisões político-pedagógicas podem ter na definição do cânone e na consequente disponibilização de obras. *Vide*, a título ilustrativo, acções como o plano nacional de leitura ou a definição de programas de leituras obrigatórias para o ensino secundário; a publicação de livros com o patrocínio de ministérios (Direcção-geral do Livro e das Bibliotecas) ou institutos públicos, como o Instituto Português do Livro e das Bibliotecas; ou a instituição de prémios financiados pelos governos (Prémio Camões).

Tendo apresentado e debatido os pressupostos fundamentais que enformam o entendimento de «literatura» no contexto do presente trabalho, a reflexão incidirá, na Parte II, sobre o percurso diacrónico de Walter Scott. Procuraremos pôr a descoberto o(s) lugar(es) que o autor ocupa na história literária seguindo a premissa de Hans Robert Jauß de que «[ü]ber diese historische Artikulation aber entscheidet weder die Statistik noch die subjektive Willkür des Literaturhistorikers, sondern die Wirkungsgeschichte: das >was aus dem Ereignis hervorging< und was aus der Perspektive der gegenwärtigen Standorts den Zusammenhang der Literatur als Vorgeschichte ihrer gegenwärtigen Erscheinung konstituiert» (Jauß, 1970: 199).⁴⁰ Não podendo os *lectores* de hoje abstrair-se da patina que os textos vão acumulando no decurso temporal, fruto de diversas interpretações de outros *lectores* e leitores, de outras reescritas e reapreciações que constituem o trajecto individual e colectivo de uma obra, importa perceber como a história literária, enquanto discurso institucionalizado, integra e exclui, da memória do sistema, textos e autores. Esta indagação reveste-se de importância crucial para quem, como nós, pretende estudar percursos da história da tradução, tantas vezes secundarizados e silenciados pelas práticas de canonização. Para isso, cumpre deter-nos, com algum pormenor, nos princípios enformadores de uma das práticas discursivas com maior impacto consagrador no campo literário: a HISTÓRIA LITERÁRIA.

⁴⁰ «Decisivo para esta articulação (entre momentos fortes e cesuras epocais da evolução literária) histórica é não a estatística nem a arbitrariedade subjectiva do historiador mas sim a história dos efeitos: "Aquilo que resultou do acontecimento" e que, a partir do ponto de vista do presente, constitui a continuidade da literatura como antecedente histórico da sua manifestação presente» (Jauß, 1993: 103).

HISTÓRIA DA TRADUÇÃO COMO PROVOCAÇÃO DA HISTÓRIA LITERÁRIA*

Now, what I want is, Facts. (...) Facts alone are wanted in life. [...] Stick to Facts, sir!

Charles Dickens, *Hard Times*

I often think it odd that it (history) should be so dull, for a great deal of it must be invention.

Jane Austen, *Northanger Abbey*

De que falamos quando falamos de história (literária)?

Pensar a história da literatura prefigura-se tarefa penosa e, talvez mesmo, infrutífera no mundo contemporâneo. Quem se interessa ainda pela historiografia num mundo dominado pela literatura «pronta-a-consumir»? Da hegemonia de uma crítica que «lives at second hand» (Steiner, 1967: 21) e se esquece de que, mais do que usurpar o lugar da obra, «é o comentário emocionado dela, a repetição da vivência que nos promoveu, a colagem ao seu todo, com um mínimo de descolamento em que se inscrevam as ‘razões’ ou desdobramentos explicativos. ‘Criticar’ é assim não estar de fora, mas *dentro* da obra criticada. Criticar é, no fundo, ser artista outra vez» (Ferreira, 1990: 51)? Onde ficou o poder revolucionário, porque indagador, da literatura, essa linguagem transformadora e utópica de que nos fala Barthes (Barthes, 1978: 16, 28)?

Num mundo de imagens tão cruéis quanto efémeras, a história — geral ou particular — parece paradoxalmente (omni)presente e estranha. Incapaz de absorver o presente, na sua voragem e diversidade, a história — períodos privilegiados da história — torna-se lugar de refúgio e fuga. O regresso da história política⁴¹ poderá ter tido o efeito secundário (e perverso) de estimular a produção de narrativas (pseudo-)históricas — entre as quais se contam o romance histórico-fantasia e as biografias-escândalo que encenam uma espécie de *reality show* do passado —, subgénero que invade livrarias, supermercados e ecrãs de cinema. Ao regressar à narratividade que, apesar de todos os estruturalismos, nunca abandonou, a história parece paradoxalmente desaparecer do espaço público — dos *curricula*, das preocupações, da memória — para ceder lugar à efabulação mediática. «The atrophy of memory is the commanding trait in mid and later twentieth-century education

* Esta secção constitui uma espécie de palimpsesto porque reescreve — amplamente, mas reescreve — um artigo que publicámos com o título «A angústia dos estudos de tradução diante dos saberes instituídos — apontamentos sobre um estado de coisas» (Lopes, 2003: 341-362).

⁴¹ Vide José Miguel Sardica: «Ora, este efeito [o da narrativização da história] é particularmente visível no domínio da história política: os factos, as acções, os sujeitos, de que esta fala, são melhor apresentados e interpretados através de uma narrativa, que os remete para um tempo e um espaço, que os encadeia, que os explica e que, tudo isto feito, lhes confere inteligibilidade» (Sardica, 2003: 18-19).

and culture» (Steiner, 1997b: 14) — dificilmente poderá rebater-se esta afirmação de George Steiner. Ora, se o ensino constitui uma espécie de «planned amnesia» (*ibidem*: 15), que implicações terá, na percepção de nós e do(s) outro(s), este desinvestimento na história? Como separar o Homem do seu percurso no tempo? É um lugar-comum dizer que a forma como apreendemos o passado determina a nossa visão do mundo contemporâneo, a reflexão que propomos aqui alicerça-se, porém, na concepção de que não é apenas o passado que *altera* o presente, também o olhar de hoje *transforma* as verdades de ontem.

Na renovação do entendimento da história como coisa nossa e não apenas de distantes personalidades, não pode ignorar-se o contributo de aportes diversos no interior da reflexão sobre o que é a historiografia, os quais tendo em comum o facto de interrogarem as condições em que se desenrola a prática do historiador e de se libertarem de um discurso de vencedores, em promiscuidade tendencial com o(s) poder(es) instituído(s), nos convidam a um jogo paracientífico e pró-mítico em que se cruzam muitas histórias.

A *historiografia* aparece-nos agora, antes de mais, como um traço fundado no tempo, uma *metagrafia*, i.e., uma grafia sobre grafias anteriores, porque os documentos históricos são também eles, muitas vezes, textuais, inscrições de outros no tempo, (in)verdades de outros, traços de outros: «Por um lado, se é importante distinguir o documento "falso" do documento autêntico, também é urgente tratar o documento "falso" como um documento "verdadeiro" do período que o produziu. Sobretudo, é necessário fazer a prova do documento para reconhecer e explicar o seu carácter sempre mais ou menos "fabricado"» (Le Goff, 1989: 35).

Tarefa do historiador é, pois, injectar vida, a *sua* vida, nessa arquitectura babélica que é a história enquanto construção de sentido(s). Tarefa do historiador é, pois, *procurar* a objectividade, na certeza de que esta só existe enquanto horizonte utópico de um saber que, não querendo impor-se aos documentos, reconhece não poder escapar às circunstâncias em que se exerce: a história como vontade moral de neutralidade e necessidade imperativa de imaginação.

Evidentemente, como o etnólogo quando interroga um informador, também o historiador quando investiga as suas fontes é suposto apagar-se tanto quanto possível, não ser mais do que um olhar neutro. Ele nunca o consegue fazer plenamente [...]. Quando abordava os forais de Cluny a minha cabeça estava cheia de ideias preconcebidas. Informado sobre o trabalho dos meus predecessores e dos meus camaradas, tinha o meu próprio programa já traçado, feito um levantamento das questões. Disso dependia, em grande medida, o que

mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave

recolhia nos documentos: efectivamente, aquilo que primeiro se encontra é aquilo de que andamos já à procura. Eis, aliás, a razão por que a história constantemente se renova. A menos que se vá como os arqueólogos escavar o solo, a menos que se caia por acaso num jazigo de vestígios desconhecidos, o medievista tem poucas hipóteses de descobrir, nos arquivos e bibliotecas de França, cujas estantes estão há muito espolhadas, documentos que nenhum investigador tenha, antes dele, estudado de perto. E, contudo, a investigação continua, sempre fecunda. Porque os historiadores não são detectores inertes, porque lêem com um novo olhar os mesmos documentos, baseando-se em questionários que constantemente se ajustam. A maior parte dos achados provêm desse fermento da fantasia que leva o historiador a afastar-se dos caminhos demasiado batidos, provêm do seu temperamento. Ou seja, dessa personalidade que a estrita moral positivista pretendia neutralizar.

Que sobretudo não me imaginem a repudiar essa moral: é ela que confere ao nosso ofício a sua dignidade. Apliquei escrupulosamente os seus preceitos quando tratava os materiais. Esforçava-me, então, por verificar, por classificar os testemunhos, por não os perverter. Tinha tido o cuidado de os tomar a todos em consideração, e na sua integridade, de nada pôr de lado, de manter cada um deles no seu lugar, proibindo-me imperativamente o menor corte, o menor verniz, essas pequenas liberdades que se é fortemente tentado a ter a fim de que as esparsas migalhas da informação concordem mais intimamente com o que conjecturamos fazer com elas. Mas, mal começava a reunir esses fragmentos, revelavam-se as insuficiências do material: estava incompleto, friável, discordante. Não podia dispensar-me de limar, aqui e ali, algumas arestas, tinha de ligar essas peças umas às outras, e, sobretudo, preencher os vazios que as separavam. A partir desse momento parecia-me ter direito à independência de um mestre. Se a nossa moral me impunha dominar os meus caprichos, ela não podia com legitimidade impedir-me de tirar partido da minha cultura. Nem da minha imaginação, na condição de que a minha razão a dirigisse firmemente. (Duby, 1992: 51-52)

Ao testemunho de Georges Duby⁴² poderíamos juntar inúmeras outras vozes que, de uma ou outra forma, sublinham o papel da imaginação na construção historiográfica. Damos aqui voz às de José Mattoso e Hayden White. O primeiro faz assentar toda a construção historiográfica — todo o conhecimento em geral — num impulso amoroso que implica, a um tempo, a pessoa e a imaginação do historiador.

[A] tal atitude contemplativa de que falava com tanta insistência, ao ponto de a relacionar directamente com a linguagem poética e com o amor, não se opõe, de modo algum, à atitude racional e científica. Não prejudica a objectividade do conhecimento, antes pelo contrário. Torna a ciência extremamente exigente, e o rigor da observação, incansável. Uma ciência e um rigor sustentados pela paixão de conhecer, quer dizer, pela resposta à intensa sedução que a História exerce sobre o homem. Por isso, quando falo em «conhecer», penso aqui não só na acepção actual da palavra, mas também no seu sentido bíblico que designa o acto do amor. Como dizia um autor cisterciense do século XII, «amor ipse intellectus». O amor é ele próprio uma forma de conhecimento. (Mattoso, 2002: 15)

⁴² Repare-se na confluência de marcas de transsubjectividade na descrição processual do historiador, as quais revelam, de forma inequívoca, que o saber, nas Humanidades, é sempre plural: (i) a investigação faz-se sempre à luz de predecessores; (ii) a leitura de documentos é determinada pela comunidade em que nos inscrevemos e determina os modos como lemos; (iii) o desejo ético de objectividade coexiste com a urgência estética da imaginação; (iv) todo o saber é subjectivo, o mesmo é dizer que todo o saber é transsubjectivo porque não há como ser sem ser em contacto/contraste/negociação com outros.

Mattoso continua depois afirmando que a memória colectiva é uma «reconstituição imaginária, mítica» (*ibidem*), sublinhando que «o discurso, mesmo científico, acerca do passado, não é a sua imagem fiel, mas uma expressão do que o seu autor pensa acerca da humanidade» (*ibidem*).

Hayden White privilegia a indagação do conceito de «imaginação» e do papel que desempenha na escrita historiográfica, desconstruindo a ideia de que aquele se oporia necessariamente à verdade: «One can produce an imaginary discourse about real events that may not be less "true" for being imaginary. It all depends upon how one construes the function of the faculty of imagination in human nature» (White, 1990: 57). Continua o historiador:

The same is true with respect to narrative representations of reality, especially when, as in historical discourses, these representations are of "the human past." How else can any past, which by definition comprises events, processes, structures, and so forth, considered to be no longer perceivable, be represented in either consciousness or discourse except in an "imaginary" way? Is it not possible that the question of narrative in any discussion of historical theory is always finally about the function of imagination in the production of a specifically human truth? (*ibidem*: 57)

Na história «apaixonada» (Duby, 1992: 55), na história que é «observação atenta e apaixonada do real até à produção emocionada de um texto, passando pela intensidade do cântico interior» (Mattoso, 2002: 20), na história em que a imaginação produz uma verdade humana (White, 1990: 57) ouvem-se os ecos distantes mas iniludíveis de Walter Benjamin, em muitos aspectos um precursor das mais inovadoras correntes de pensamento da actualidade, e da sua visão de história como construção a partir da «Jetzttheit» — da «agoridade», na tradução feliz de Manuel Gusmão (1999: 50) —, uma história necessariamente transsubjectiva porque enraizada no momento da escrita, que, por sua vez, está contido, incipientemente, nesse passado que o anuncia.

A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento, e que não voltará mais. (...) Porque é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheça como presente intencionado nesse passado. (Benjamin, 1986: 37)

No seu ensaio, «História da Literatura e Ciência da Literatura», de 1931, Benjamin propugna, contra positivistas, uma história da literatura anti-Gradgrind, i.e., uma visão da

**mapas, ilusões & outras transgressões.
para uma problematização de conceitos-chave**

literatura ancorada no presente e que, portanto, pense o fenómeno literário de um modo outro que não o reduzido a uma «factualidade» improdutiva e constringedora.⁴³

Na verdade, o que em primeiro lugar [a geração de hoje] devia fazer era confrontar-se com as obras. O seu ciclo global de vida e de influência deve aparecer com igualdade de direitos, direi mesmo com preponderância, junto da história da sua génese, ou seja: o seu destino, a recepção pelos contemporâneos, as suas traduções, a sua fama. Desta forma, a obra revela-se no seu interior como um microcosmo, ou ainda mais: como um microeon. Porque não se trata, realmente, de apresentar as obras de escrita no contexto geral do seu tempo, mas sim de levar à apresentação, no tempo em que surgiram, do tempo que as reconhece — isto é, do nosso tempo. Desta forma, a literatura transforma-se num organon da História. E a tarefa da história da literatura é transformá-la nisso, e não as obras escritas em materiais da História. (Benjamin, 1986: 144)

No coração das teses de Benjamin sobre a história está a visão de um presente, espaço de entendimento e selecção, que é impossível calar. Pois como dizer de momentos históricos se se silencia o lugar, também ele histórico, de quem olha o passado?⁴⁴ Longínquo já o impossível *wie es eigentlich gewesen ist* de Ranke.

⁴³ De Certeau concorre para uma visão de história mais ágil e narrativa: «History is not epistemological criticism. It remains always a narrative. History tells of its own work and, simultaneously, of work which can be read in a past time. Besides, history understands the latter only as it elucidates its own productive activity, and reciprocally, it understands its own work through the set of productions, and the succession of productions, of which this history is itself an effect» (Certeau: 1988: 43).

⁴⁴ Este é, em traços muito grosseiros, o quadro teórico em que se inscreve o entendimento de história neste texto. A pluralidade de vozes e textos que assomam a esta secção serve, metaforicamente, o propósito de reflectir uma concepção de história (e de história da literatura) como um lugar polifónico, forçosamente intertextual, em construção permanente, i.e., inacabado e, permita-se-nos o neologismo, «sisifista». Por outro lado, esta concepção narrativa da historiografia aproxima-a da literatura, em geral, e de alguns pressupostos do romance histórico, tal como este era entendido no século XIX, em particular. Que tenha sido a literatura a tentar primeiro o encontro não surpreende porque a história andava ocupada em instituir-se como ciência. Daí que «historiography in the West arises against the background of a distinctively literary (or rather "fictional") discourse which itself took a shape against the even more archaic discourse of myth. In its origins, historical discourse differentiates itself from literary discourse by virtue of its subject matter ("real" rather than "imaginary" events) rather than its form. But form here is ambiguous, for it refers not only to the manifest appearance of historical discourses (their appearance as stories) but also to the systems of meaning production (the modes of emplotment) that historiography shared with literature and myth. This affiliation of narrative historiography with literature and myth should provide no reason for embarrassment, however, because the systems of meaning production shared by all three are distillates of the historical experience of a people, a group, a culture. And the knowledge provided by narrative history is that which results from the testing of the systems of meaning production originally elaborated in myth and refined in the alembic of the hypothetical mode of fictional articulation. In the historical narrative, experiences distilled into fiction as typifications are subjected to the test of their capacity to endow "real" events with meaning. And it would take a *Kulturphilistinismus* of a very high order to deny to the results of this testing procedure the status of genuine knowledge» (White, 1990: 44-45).

silêncios, omissões & outras secundarizações

Literary history has nothing to say between summits; ideas
circulate from genius to genius.

Antoine Compagnon

Esta secção assume-se, então, a um tempo, provocatória e apologética. A provocação — neste como noutros casos, forma intencionada de dialogismo — anuncia-se logo, de modo ambivalente, no título: primeiro, porque se pretende, de facto, que a história da tradução desafie os imperativos elitistas e estreitamente nacionalistas das histórias literárias; segundo, porque todo este texto ressuma um desafio proposto, em 1970, por Hans Robert Jauß, num ensaio intitulado *precisamente Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*.

Importa, antes de mais, antepor brevíssimas considerações acerca do que entendemos por história literária. Tendo a sua génese no romantismo, a história literária construiu-se em redor da triangulação língua-povo-nação, aceitando «como factores contextuais de primeira ordem para a explicação das obras literárias as biografias dos respectivos autores» (Silva, 2005 : 23) e juntando-lhes «factores políticos, étnicos, religiosos, sociais, etc.» (*ibidem*). Esta matriz foi posteriormente desenvolvida por correntes positivistas e marxistas que lhe acentuaram os traços de causalidade, interna como externa, e de objectividade. Michel de Certeau toma esta ânsia positivista de retorno à referencialidade que parece caracterizar muita da história literária e reescreve-a de forma crítica, sublinhando o que nesse anseio há de construção e ideologia:

Literary history, for example, meticulously links the literary text to "realistic" (economic, social, psychological, ideological, etc.) structures. The text would be the effect of these structures. Literary history's function is to tirelessly restore referentiality; it *produces such referentiality* and *forces its recognition from the text*. Literary history thus *contrives the belief* that the text articulates the real. In this fashion, it *transforms* the text into an institution, if we define the institution as the instrument which renders credible the adequation of discourse and reality by imposing its discourse as the law governing the real. Certainly literary history by itself would not be sufficient to produce this result. Each specific institution is supported, rather, by others in a network which constitutes the "web of belief". (Certeau, 1986: 32, *itálicos nossos*)

Assim a vontade de restaurar a referencialidade seria uma forma de «domesticar» a literatura, i.e., de a institucionalizar, logo, de contrariar o princípio, defendido por Barthes, de que o texto «soulève faiblement, transitoirement, cette chape de généralité, de

moralité, d'in-différence (séparons bien le préfixe du radical), qui pèse sur notre discours collectif» (Barthes, 1978: 34).

O «factualismo acumulativo, muitas vezes caótico e arbitrário», «o psicologismo biografista desenfreado» e «o determinismo mecanicista» (Silva, 2005: 24) de uma história literária concebida como mero espelho das modificações sociopolítico-económicas do contexto que a produzia conduziram a um desinvestimento novecentista nesta área.⁴⁵ Como afirma Barthes num texto revolucionário, a história da literatura, assim entendida, «não é uma história, é uma crónica» (Barthes, 1986: 46).

A história literária seria então «uma narrativa na medida em que um narrador relata a transição através do tempo de um estado de coisas para outro estado de coisas diferente. O que ele selecciona e a forma específica de concatenação desses dados não pode ser nunca uma operação inocente, na medida em que implica a construção específica de uma "história"» (Cunha, 2002: 23). A história literária espelharia assim o discurso da história geral que, segundo de Certeau, «makes a *social identity* explicit, not so much in the way it is "given" or held as stable, as in the ways it is *differenciated* from a former period or another society» (Certeau, 1988: 45).⁴⁶ Longe dos objectivismos positivistas e marxistas, o discurso que procura traçar uma história do literário assenta, portanto, também ele num processo interpretativo e valorativo, que é dificilmente redutível à neutralidade: «[E]ven the most limited literary history, exclusively concerned with facts, still rests on value judgements; it would not exist but for a preliminary and most often tacit decision as to what constitutes literature (the canon, the great writers)» (Compagnon, 2004: 169-170). Para esta perspectiva concorre também Carlos Ferreira da Cunha quando diz:

⁴⁵ Seguimos Aguiar e Silva (2005: 25-27) na crítica que, ecoando princípios formalistas, estruturalistas e pós-estruturalistas, faz à historiografia positivista e marxista: (1) «não existem contextos dados, perfeitamente delimitados e conclusos», qualquer contexto é uma construção aberta e inacabada do investigador que selecciona a informação a incluir, o que, naturalmente, implica a exclusão de outra; (2) não pode limitar-se o contexto a uma visão horizontal, esquecendo-se o contexto vertical ou memória do sistema; (3) não há contexto que determine rigorosamente as propriedades estéticas de um texto: um contexto «é um repositório de virtualidades e de possibilidades que *permite dizer*, mas que *não obriga a dizer* de modo único» (Silva, 2005: 26); e (4) não pode esquecer-se que o campo literário se pauta por uma autonomia parcial, o que inviabiliza noções de que o contexto extraliterário possa influir directamente no texto.

⁴⁶ O discurso da história como lugar da *diferenciação* aproximar-se-ia assim de concepções de tradução como as de Venuti, que a vêem como lugar de diferença (Venuti, 1992: 13). Vide de Certeau: «there is no doubt that bound to the ethnologist's or the historian's task is a fascination with limits, or what is nearly identical, with the other» (Certeau, 1988: 43) — esta caracterização, que acentua o impulso para a diferença que a história também seria, pode aplicar-se sem reservas ao fenómeno tradutório, também fascinado pelos limites e pulsionalmente atraído pelo outro.

mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave

[O] próprio modo de ordenação depende de um conjunto de pressupostos (concepção de con/sequência e causa/lidade) e, mais globalmente, da visão do mundo do historiador. Na história literária, este facto é evidente na selecção dos textos e autores e na organização com que são agrupados entre si e em relação à sucessão diacrónica. A perspectiva que preside à selecção, agrupamento e organização faz com [que] o discurso histórico esteja imbuído de uma radical dimensão hermenêutica e valorativa. (Cunha, 2002: 23)

Um dos contributos mais estimulantes para a reavaliação da história literária no século XX teve origem, no final dos anos 60, no movimento intelectual que ficou conhecido como estética ou teoria da recepção. O texto de Hans Robert Jauß atrás referido constitui, ainda hoje, um desafio estimulante para quem problematize as questões da história literária, sobretudo, parece-nos, a quem o faça do ponto de vista da história da tradução. Porque o teórico alemão discute a relevância da recepção na constituição do discurso histórico, é tanto mais flagrante a ausência de reflexão sobre o receptor que, provavelmente, mais age sobre a história da literatura e do literário: o tradutor.⁴⁷ A esta questão regressaremos mais adiante, pois, como afirma Alexandra Assis Rosa, «[i]t is, at least, doubtful whether a contemporary project of literary history can afford to be informed only by a monologising definition of a literary system, a definition that does not seriously consider translation, or ponder the complex interaction of multiple voices, activities, participants, features, motivations and constraints» (Rosa, 2002: 188).

Convém talvez recordar brevemente a argumentação de Jauß, que se desenvolve em sete teses. Estas defendem, para a história literária, um papel essencial no entendimento do triângulo constituído pelo autor, pela obra e pelo leitor, reclamando inequivocamente uma concepção historiográfica que parta da recepção. A triangulação referida seria produtora de energia criativa, sendo que a leitura inspiraria potencialmente novas escritas que se dariam à leitura que reverteriam, de novo, em escrita: escrita e leitura assumir-se-iam, nesta perspectiva, como processos interdependentes e espiralados. A(s) história(s) da literatura constituiria(m), pois, um percurso de leituras sempre renovadas, decorrentes de um diálogo entre leitor e obra *no* tempo, permitindo assim ressaltar, da obra, tanto os aspectos estéticos como os históricos que a caracterizariam.⁴⁸ De sublinhar que o estético é histórico.

⁴⁷ Vide, a este propósito, crítica de Antoine Compagnon (2004: 161-164). Apesar de não incluir os tradutores na lista dos «ausentes», Compagnon chama a atenção para o grau de abstracção em que o leitor de Jauß permanece e afirma provocatória e um tudo-nada injustamente que «it may be that Jauß, under the cover of reception, has not stopped talking about great writers, only in a new guise. In the final analysis, it is the same thing—business as usual» (163).

⁴⁸ No mesmo ano em que é publicado *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Wolfgang Iser privilegia, no seu *Die Appellstruktur der Texte*, a vertente de actualização da obra como modo de fugir ao psychologismo ou historicismo redutores: «Nun soll gar nicht geleugnet werden, daß

As setes teses de Jauß permanecem actuais e merecem o destaque possível aqui. São elas, resumidamente:

1. *A experiência da literatura é inescapavelmente uma experiência no tempo, i.e., histórica, daí que a história literária se ancore no lugar do leitor.*⁴⁹

Embora os interesses da estética da recepção se centrem no leitor não-profissional, é inegável que à triangulação autor-texto-leitor se poderia juntar, com vantagem, aquele grupo de leitores que definimos atrás como *lectores*. Na verdade, são estes que, ao interpretar e reescrever a obra, promovem a sua sobrevivência. A afirmação de que «Geschichte der Literatur ist ein Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion, der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, den reflektierenden Kritiker und den wieder produzierenden Schriftsteller vollzieht» (Jauß, 1970: 172)⁵⁰ sublinha que, no essencial, a perspectiva continua centrada na produção e, em geral, no pressuposto de autonomia do literário.

literarische Texte ein historisches Substrat besitzen. Doch allein die Art, in der sie dieses konstituieren und mittelbar machen, scheint nicht mehr *ausschließlich* historisch determiniert zu sein. Deshalb ist es auch möglich, daß wir bei der Lektüre von Werken vergangener Epochen oft das Gefühl haben, uns in historischen Zuständen so zu bewegen, als ob wir dazugehörten oder als ob das Vergangene wieder Gegenwart sei. [...] Wir aktualisieren den Text durch die Lektüre. Offensichtlich aber muß der Text einen Spielraum von Aktualisierungsmöglichkeiten gewähren, denn er ist zu verschiedenen Zeiten von unterschiedlichen Lesern immer ein wenig anders verstanden worden, wenngleich in der Aktualisierung des Textes der gemeinsame Eindruck vorherrscht, daß die ihm eröffnete Welt, *so historisch sie auch sein mag*, ständig zur Gegenwart werden kann» (Iser, 1970: 8, *itálicos nossos*). Ao sublinhar as potencialidades que os textos apresentam para dialogar com leitores em diferentes épocas, Iser escolhe relegar a historicidade dos textos para segundo plano. Contraponha-se a esta posição a expressa por Claudio Guillén em «Cambio literario y multiple duracion»: «A medida que avanzamos de lo individual a lo colectivo, no debería haber dificultad en considerar el presente, a cada paso del proceso de historia literaria, como una determinada alianza, selección u objetivo de la atención, frente a las innumerables áreas del pasado y del futuro» (Guillén, 1978: 539). Guillén historiza assim o presente, tornando-o categoria da história literária.

⁴⁹Vide Jauß: «Eine Erneuerung der Literaturgeschichte erfordert, die Vorurteile des historischen Objektivismus abzubauen und die traditionelle Produktions- und Darstellungsästhetik in einer Rezeptions- und Wirkungsästhetik zu fundieren. Die Geschichtlichkeit der Literatur beruht nicht auf einem *post festum* erstellten Zusammenhang >literarischer Fakten<, sondern auf der vorgängigen Erfahrung des literarischen Werkes durch seine Leser. [...] Denn der Literaturhistoriker muß selbst immer erst wieder zum Leser werden, bevor er ein Werk verstehen und einordnen, anders gesagt: sein eigenes Urteil im Bewußtsein seines gegenwärtigen Standorts in der historischen Reihe der Leser begründen kann» (Jauß, 1970: 171)/«Uma renovação da História literária exige a destruição dos preconceitos do objectivismo histórico e a fusão estética tradicional da produção e da representação numa estética da recepção e dos efeitos. A historicidade da literatura não consiste numa relação de coerência estabelecida a posteriori entre 'factos literários', mas na experiência que os leitores primeiro fazem das obras literárias [...]. Pois o historiador literário é sempre ele próprio necessariamente um leitor, antes de poder compreender e situar uma obra ou, por outras palavras, antes de poder fundamentar o seu próprio juízo sobre a consciência da sua situação na cadeia histórica dos sucessivos leitores» (Jauß, 1993: 61).

⁵⁰ «A História da literatura é um processo de recepção e produção estéticas que se cumprem na actualização de textos literários, através do leitor que lê do escritor que produz e do crítico que reflecte»

2. A análise da experiência literária do leitor possibilitará a descrição da recepção e influência de uma obra no sistema objectivável das expectativas que o texto desperta aquando da sua publicação.⁵¹

O horizonte de expectativa — bem assim como o mais lato horizonte da experiência do leitor — aparece incorruptível na sua autonomia de condicionantes sociopolíticas, económicas e, mais genericamente, extraliterárias. Mais uma vez, o círculo é composto por leitor-crítico-autor, sendo que o crítico é sujeito de literatura e o horizonte de expectativa é (sobretudo) textual.

A textualização quase absoluta do literário tem a característica de se desenvolver no triângulo autor-leitor-obra, que se vai reproduzindo em espiral, já que todos os autores são primeiro leitores e a produção resulta do acto de recepção que pode, quando muito, ser mediada por críticos, também eles leitores. Trata-se, pois, de uma leitura fechada sobre o literário, como se os leitores não fossem muitas outras coisas para além de leitores no espaço social que ocupam e como se o literário existisse em estado puro, sem interferências e intromissões quer de textos estrangeiros, quer de manipulações, (ab)usos e reescritas resultantes de constrangimentos vários.

Ao historiador da tradução, impõe-se a pergunta: onde fica o tradutor na triangulação autor-obra-leitor? Se a resposta poderia parecer simples, o ensaio de Jauß não lhe faz jus. Poderia, é claro, argumentar-se não ser esse o propósito ou a preocupação do teórico alemão. Porém, como afirma Anthony Pym, «[m]aps are instruments of power. They name and control» (Pym, 1998: 4). Ou, diríamos nós, silenciam e controlam. Ao optar pela

(*ibidem*: 62). Ao alterar a ordem sintáctica de Jauß e ao omitir os qualificativos do particípio presente, a tradução de Teresa Cruz suaviza a afirmação e dá-lhe um cunho diferente: «A História da literatura é um processo de recepção e produção estéticas que se cumprem na actualização de textos literários, através do leitor que lê, do escritor que produz e do crítico que reflecte» (Jauß, 1993: 62, *itálicos nossos*). O segmento em *itálico* não corresponde ao texto alemão que diz: «através do leitor que lê, do crítico que reflecte e do escritor que volta, ele próprio, a escrever» — assim se fecha sobre si mesmo o círculo de produção-leitura-nova produção.

⁵¹ «Die Analyse der literarischen Erfahrung des Lesers entgeht dann dem drohenden Psychologismus, wenn sie die Aufnahme und Wirkung eines Werks in dem objektivierbaren Bezugssystem der Erwartungen beschreibt, das sich für jedes Werk im historischen Augenblick seines Erscheinens aus dem Vorverständnis der Gattung, aus der Form und Thematik zuvor bekannter Werke und aus dem Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache ergibt» (Jauß, 1970: 173/174)/«A análise da experiência literária escapará ao psicologismo que a ameaça se, para descrever a recepção e os efeitos de uma obra, reconstituir o objectivável de referências que compõe o horizonte de expectativa, o qual resulta, para cada obra, no momento do seu aparecimento, de três factores: a compreensão prévia do género, a forma e temática de obras anteriormente conhecidas e a oposição entre linguagem poética e linguagem prática» (*ibidem*: 65).

circunscrição ao leitor comum, Jauß, consciente ou inconscientemente, amputa o literário de uma multiplicidade de vertentes mais ou menos «impuras», mais ou menos refractárias de alteridade.

3. A distância entre o horizonte de expectativas de um grupo e uma obra nova pode resultar numa alteração do horizonte.⁵²

A polemização com a sociologia da literatura revela algum desentendimento das potencialidades que uma colaboração da história literária com esta área do saber poderia abrir. O texto parece entender os dois campos como concorrentes quando afirma: «Die Beziehung von Literatur und Publikum geht nicht darin auf, daß jedes Werk sein spezifisches, historisch und soziologisch bestimmtes Publikum hat, daß jeder Schriftsteller vom Milieu, dem Anschauungskreis und der Ideologie seines Publikums abhängig ist und daß der literarische Erfolg ein Buch voraussetzt, "das zum Ausdruck bringt, was die Gruppe ihr eigenes Bild offenbart!"»⁵³ (Jauß, 1970: 179). A resposta parece evidente: claro que a relação entre literatura e público não se esgota nestes aspectos, de que está ausente a experiência estética; porém, esta não pode suprimir, e não suprime de facto, a necessidade de incluir aqueles factores numa leitura mais inclusiva da obra literária. Para afirmar o óbvio, história e sociologia da literatura são saberes complementares e não antagónicos.

4. A reconstrução do horizonte de expectativas de uma obra implica uma mediação dialógica entre presente e passado, i.e., dá acesso às questões coevas da produção a que

⁵² «Der so rekonstruierbare Erwartungshorizont eines Werkes ermöglicht es, seinen Kunstcharakter an der Art und dem Grad seiner Wirkung auf ein vorausgesetztes Publikum zu bestimmen. Bezeichnet man den Abstand zwischen dem vorgegebenen Erwartungshorizont und der Erscheinung eines neuen Werkes, dessen Aufnahme durch Negierung vertrauter oder Bewußtmachung erstmalig ausgesprochener Erfahrungen einen »Horizontwandel« zur Folge haben kann, als ästhetische Distanz, so läßt sich diese am Spektrum der Reaktionen des Publikums und des Urteils der Kritik [...] historischen vergegenständlichen» (Jauß, 1970: 177)/«Reconstruir assim o horizonte de expectativa de uma obra permite determinar o seu carácter artístico, em função da natureza e do grau do seu efeito sobre um dado público. Se designarmos como distância estética a distância entre o horizonte de expectativa pré-existente e o aparecimento de uma nova obra, cuja recepção pode provocar uma 'mudança de horizonte' (*Horizontwandel*), indo ao encontro de experiências familiares, ou fazendo com que outras experiências, expressas pela primeira vez, acedam à consciência, esta distância estética, inserida no espectro das reacções do público e dos juízos da crítica [...] pode tornar-se historicamente objectivada» (Jauß, 1993: 71).

⁵³ «A relação entre a literatura e o público não consiste no facto de cada obra ter o seu público específico, histórica e sociologicamente determinável, no facto de cada escritor depender do meio, do círculo de concepções e da ideologia do seu público, nem no facto de o sucesso literário ser um livro "que exprime aquilo que o grupo esperava, que revela o grupo a si mesmo"» (*ibidem*: 73).

**mapas, ilusões & outras transgressões.
para uma problematização de conceitos-chave**

*o texto constituiria resposta, permitindo assim descobrir a diferença hermenêutica entre o entendimento de outrora e o actual e revelando a historicidade do(s) sentido(s).*⁵⁴

Os modos mais comuns de mediação dialógica entre presente e passado são, hoje como ontem, as reescritas, assumam elas o carácter de reinterpretações da obra, de traduções ou de adaptações literárias, dramáticas, musicais, pictóricas ou cinematográficas. Jauß parece, nesta tese, pressupor que todos os leitores de épocas diversas têm sempre acesso directo aos textos de origem. Ora este é um princípio que a própria história da literatura, auxiliada pela sociologia, facilmente pode negar: «In the past, as in the present, rewriters created images of a writer, a work, a period, a genre, sometimes even a whole literature. These images existed side by side with the realities they competed with, but the images always tended to reach more people than the corresponding realities did, and they most certainly do so now» (Lefevere, 1992a: 5). Exemplos disto abundam: basta pensarmos nas interpretações dos textos bíblicos, nas reescritas medievais de obras da Antiguidade⁵⁵ ou, mais recentemente, no êxito de Jane Austen através de reescritas que sublinham o proto-feminismo das protagonistas, só para citar três ilustrações.

⁵⁴ «Die Rekonstruktion der Erwartungshorizontes, vor dem ein Werk in der Vergangenheit geschaffen und aufgenommen wurde, ermöglicht andererseits Fragen zu stellen, auf die der Text eine Antwort gab, und damit zu erschließen, wie der einstige Leser das Werk gesehen und verstanden haben kann. (...) Er bringt die hermeneutische Differenz zwischen dem einstigen und dem heutigen Verständnis eines Werkes vor Augen, macht die — beide Positionen vermittelnde — Geschichte seiner Rezeption bewußt und stellt damit die scheinbare Selbstverständlichkeit, daß im literarischen Text Dichtung zeitlos gegenwärtig und ihr objektiver, ein für allemal geprägter Sinn dem Interpreten jederzeit unmittelbar zugänglich sei, als ein platonisierendes Dogma der philologischen Metaphysik in Frage» (Jauß, 1970: 183)./«A reconstituição do horizonte de expectativa tal como ele existia no momento de criação e de recepção de uma obra possibilita, para além do mais, pôr questões às quais o texto dava uma resposta, e fazer-nos entender assim como é que o leitor de então o via e compreendia. (...) Faz aparecer claramente a diferença hermenêutica entre a compreensão de ontem de uma obra e a de hoje, torna consciente — estabelecendo a relação entre as duas posições — a história da sua recepção, e questiona, como dogma platónico da Filologia metafísica, a aparente evidência, segundo a qual o texto literário possui uma essência poética sempre actual e intemporal e um sentido objectivo fixado de uma vez por todas, imediatamente acessível aos intérpretes de todos os tempos» (Jauß, 1993: 79).

⁵⁵ Cite-se, a este propósito, um exemplo estudado por Maria dos Anjos Guincho: «Inscrito nesse tempo, o *Ovide Moralisé* (1316-1328) denota uma construção paradigmática dessas vertentes conexas da textualidade medieval uma vez que o autor anónimo, ancorado em várias *auctoritates*, em cujas lições se mostra e demonstra o ordenamento ideológico do tempo, apresenta uma leitura que, sendo fruto de várias operações escriturísticas, lhe permite assumir-se como criador, comentador e na maioria das vezes tradutor ou até, amiúde, as três funções em sincronia» (Guincho, 2002: 42). Mais adiante no texto, Guincho refere a importância que a obra teve na recepção de Ovídio na Idade Média: «Assim, de uma forma generalizada, o sistema de construção do OM, nas suas várias etapas, convive e obedece aos procedimentos de tradução vigentes na época, indo, por sua vez, influenciar, em espaços culturais distintos, vários géneros do cânone literário dos últimos séculos medievais. Com efeito, se no âmbito da história literária a fortuna de Ovídio tem permanecido continuamente sob o signo da tradução, parece ter sido no OM que alguns autores medievais se inspiraram [...] para divulgar e «legitimar» essa fonte latina» (*ibidem*: 54-55). Como seria então possível entender o impacto de Ovídio na cultura medieval sem referir ou pensar o fenómeno da reescrita, em geral, e da tradução, em particular?

5. A teoria da estética da recepção exige que a obra isolada seja vista no seu «alinhamento literário», de modo a reconhecer o seu lugar e significado históricos no contexto experiencial da literatura (visão diacrónica).⁵⁶

A formulação desta tese remete imediatamente para uma visão estreita de história literária ao afirmar «[i]m Schritt von einer Rezeptionsgeschichte der Werke zur ereignishaften Geschichte der Literatur zeigt sich diese als ein Prozeß, in dem sich *die passive Rezeption des Lesers und Kritikers in die aktive Rezeption und neue Produktion des Autors umsetzt*» (Jauß, 1970: 189, itálicos nossos).⁵⁷ É evidente, neste passo, que a história literária, como propugnada por Jauß, é ainda uma história da produção, mediada pela recepção, é certo, mas ainda assim uma história mais de produtores do que de leitores. A tese encontra eco na reiteração posterior do triângulo em que Jauß faz assentar a história da literatura, i.e., na interacção da obra com os receptores (público, críticos e novos produtores) (*ibidem*: 191). Da categoria de «novos produtores» parecem excluir-se os leitores e os críticos, numa aproximação surpreendente ao posicionamento de Harold Bloom, segundo o qual, como já vimos, «[t]he deepest truth about secular canon-formation is that it is performed neither by critics nor academies, let alone politicians. Writers, artists, composers themselves determine canons, by bridging between strong precursors and strong successors» (Bloom, 1996: 522). A diferença maior radicaria na insistência de Jauß em que os escritores são, antes de mais, leitores. Porém, esta divergência esbate-se se considerarmos que a «ansiedade da influência» de que fala Bloom só pode resultar da leitura de obras anteriores, quer em primeira quer em segunda ou terceira mão — eis-nos de volta à questão fundamental: os mediadores de leitura (críticos, historiadores literários ou tradutores) são remetidos, numa como noutra reflexão, para um espaço anódino e anónimo. Como se não desempenhassem um papel fundamental na construção da história literária.

⁵⁶ «Sie [die rezeptionsästhetische Theorie] erfordert auch, das einzelne Werk in seine >literarische Reihe< einzurücken, um seine geschichtliche Stelle und Bedeutung im Erfahrungszusammenhang der Literatur zu erkennen. Im Schritt von einer Rezeptionsgeschichte der Werke zur ereignishaften Geschichte der Literatur zeigt sich diese als ein Prozeß, in dem sich die passive Rezeption des Lesers und Kritikers in die aktive Rezeption und neue Produktion des Autors umsetzt» (Jauß, 1970: 189)/«Ela [a teoria da estética da recepção] exige também a inserção de cada obra particular na sua 'série literária', para que seja possível determinar a sua posição e significação históricas, no contexto geral da experiência literária. Na transição de uma história da recepção das obras para uma história de acontecimentos, esta última manifesta-se como um processo, no qual a recepção passiva do leitor e do crítico se transforma na recepção activa do autor e numa nova produção (...)» (Jauß, 1993: 89).

⁵⁷ «Na transição de uma história da recepção das obras para uma história literária enquanto história de acontecimentos, esta última manifesta-se como um processo, no qual a recepção passiva do leitor e do crítico se transforma na recepção activa do autor e numa nova produção» (*ibidem*: 89).

É indubitável que a posição de Jauß é mais matizada e complexa que a de Harold Bloom porquanto, no ponto prévio à apresentação das teses (V.), o autor parece apontar para uma concepção mais inclusiva de história literária que, porém, não encontra eco nas teses que se lhe seguem.

Beide Methoden [die formalistische und die marxistische] verfehlen den Leser in seiner genuinen, für die ästhetische wie für die historische Erkenntnis gleich unabdingbaren Rolle—als den Adressaten, für den das literarische Werk primär bestimmt ist. Denn auch der Kritiker, der sein Urteil über eine Neuerscheinung fällt, der Schriftsteller, der sein Werk angesichts der positiven oder negativen Normen eines vorangegangenen Werkes konzipiert, und der Literaturhistoriker, der ein Werk in seine Tradition einordnet und geschichtlich erklärt, sind erst einmal Leser, bevor ihr reflexives Verhältnis zur Literatur selbst wieder produktiv werden kann. (Jauß, 1970: 168-169)⁵⁸

A afirmação reiterada, ao longo do ensaio, de que autores, críticos e historiadores literários são, primeiro que tudo, leitores, encontra no excerto supracitado a sua ressonância mais produtiva. Neste passo considera o autor que o momento da recepção é — ou pode ser — conducente à produção reflexiva, sublinhando na sequência o carácter não passivo da leitura: a recepção é assim condição *sine qua non* de todas as mudanças de horizonte, o mesmo é dizer, de toda a criatividade. Mais uma vez, não andamos longe da «ansiedade da influência» (Bloom, 1997), embora Bloom se (pre)ocupe, quase em exclusivo, do/com o acolhimento de autores canónicos por jovens autores.⁵⁹ Jauß aposta, em *Literaturgeschichte*, numa concepção mais ampla de leitor e de leitura, a qual permitiria descobrir sempre novos conjuntos de perguntas e respostas.

Im Dreieck von Autor, Werk und Publikum ist das letztere nicht nur der passive Teil, keine Kette bloßer Reaktionen, sondern selbst wieder eine geschichtsbildende Energie. Das geschichtliche Leben des literarischen Werks ist ohne den aktiven Anteil seines Adressaten nicht denkbar. Denn erst durch seine Vermittlung tritt das Werk in den sich wandelnden Erfahrungshorizont einer Kontinuität, in der sich die ständige Umsetzung von einfacher Aufnahme in kritisches Verstehen, von passiver in aktive Rezeption, von anerkannten ästhetischen Normen in neue, sie übersteigende Produktion vollzieht. (Jauß, 1970: 169)⁶⁰

⁵⁸ «Ambos os métodos falham a compreensão do leitor e do seu papel genuíno, compreensão imprescindível tanto para o conhecimento estético como histórico: a do leitor como aquele a quem primeiro é dirigida a obra literária. Pois também o crítico que ajuíza uma obra nova, o escritor que concebe a sua obra em função do modelo positivo ou negativo de uma obra anterior, e o historiador da literatura que situa uma obra na tradição a que pertence e a interpreta historicamente são, antes de mais, leitores, antes mesmo de a sua reflexão se tornar ela própria produtiva» (*ibidem*: 56).

⁵⁹ Segundo Bloom, [t]radition is not only a handing-down or process of benign transmission; it is also a conflict between past genius and present aspiration, in which the prize is literary survival or canonical inclusion. [...] Poems, stories, novels, plays come into being as a response to prior poems, stories, novels, and plays, and that response depends upon acts of reading and interpretation by the later writers, acts that are identical with new works» (Bloom 1996: 8-9).

⁶⁰ «No triângulo formado pelo autor, a obra e o público, este último não é de forma alguma um elemento passivo, que apenas reagiria em cadeia, mas antes uma fonte de energia que contribui para fazer a

Embora contradiga posições radicalmente formalistas que defendem a inovação como valor estético, contrapondo-lhes o carácter histórico do novo, Jauß parte de uma concepção puramente hermenêutica de literatura, o que, paradoxalmente, acaba por ser um posicionamento redutor da compreensão do fenómeno literário e da sua história porquanto não leva em consideração factores que, no texto, são irreduzíveis a um modelo estritamente textualizado da compreensão. Como diz Paul de Man:

It would be a relatively easy, though lengthy, process to show that this is so for theoreticians of reading who, like Greimas or, on a more refined level, Riffaterre or, in a very different mode, H. R. Jauss or Wolfgang Iser [...] are committed to the use of grammatical models or, in the case of *Rezeptionsästhetik*, to traditional hermeneutic models that do not allow for the problematization of the phenomenism of reading and therefore remain uncritically confined within a theory of literature rooted in aesthetics. Such an argument would be easy to make because, once a reader has become aware of the rhetorical dimensions of a text, he will not be amiss in finding textual instances that are irreducible to grammar or to historically determined meaning provided only he is willing to acknowledge what he is bound to notice. (Man, 1986: 18)

6. *A perspectiva da teoria da recepção permite descobrir alterações da atitude estética que derivam de elos funcionais entre o entendimento de novas obras e o significado de obras conhecidas, daí que seja necessário fazer cesuras sincrónicas que possibilitem a exposição da multiplicidade heterogénea de obras acolhidas no mesmo momento.*⁶¹

A complementaridade da compreensão diacrónica e da selecção de cortes sincrónicos, assim como a exploração da «não-simultaneidade do simultâneo», torna mais evidente a ausência da reescrita da arquitectura argumentativa de Jauß, sobretudo quando o autor defende que «auch der Literatur ist eine Art von Grammatik oder Syntax mit relativ festen

própria história. A vida da obra na história não é pensável sem a participação activa daqueles a quem se dirige. É a sua intervenção que faz entrar a obra na continuidade de um horizonte dinâmico de experiência, na qual se opera a permanente passagem de uma recepção simples a um comportamento crítico, de uma recepção activa, e das normas estéticas reconhecidas a uma produção nova» (Jauß, 1993: 56-57).

⁶¹ «Wenn schon die rezeptionsgeschichtliche Perspektive bei Veränderungen der ästhetischen Einstellung immer wieder auf funktionale Zusammenhänge zwischen dem Verständnis neuer und der Bedeutung älterer Werke stößt, so muß es auch möglich sein, durch einen Moment der Entwicklung einen synchronen Schnitt zu legen, die heterogene Vielfalt der gleichzeitigen Werke in äquivalente, gegensätzliche und hierarchische Strukturen zu gliedern und so ein übergreifendes Bezugssystem in der Literatur eines historischen Augenblicks aufzudecken. Daraus ließe sich das Darstellungsprinzip einer neuen Literaturgeschichte entwickeln, wenn weitere Schnitte im Vorher und Nachher der Diachronie so angelegt werden, daß sie den literarischen Strukturwandel historisch in seinen epochebildenden Momenten artikulieren» (Jauß, 1970: 194). / «Se a perspectiva da estética da recepção descobre constantemente, nas mudanças que ocorrem na atitude estética, correlações funcionais entre a compreensão das obras novas e o sentido de obras mais antigas, deve ser também possível determinar, através de um estado do desenvolvimento, um corte sincrónico, articular a multiplicidade heterogénea das obras de uma mesma época em estruturas equivalentes, opostas ou hierárquicas, e descobrir assim, na literatura dum dado momento da história, um sistema globalizante. Poder-se-ia deduzir daí o princípio de exposição de uma nova História literária, operando vários cortes sincrónicos em diferentes pontos da diacronia, de modo a que estes articulem as transformações das estruturas literárias nos momentos históricos de constituição e transição de época» (*ibidem*: 97).

Beziehungen eigen: das Gefüge der traditionellen und der nicht kanonisierten Gattungen, Aussageweisen, Stillarten und rhetorischen Figuren; dem steht der stärker variable Bereich einer Semantik gegenüber: die literarischen Sujets, Archetypen, Symbole und Metaphern» (Jauß, 1970: 197-198).⁶² Pensar que a «sintaxe» e sobretudo a «semântica» da literatura se constituiriam dentro das fronteiras precisas de uma literatura nacional seria certamente ingénuo. A alternativa reside, pois, na suspeita de que, concentrado na definição do «dynamic and dialectical process of canon formation» (Man, 1986: 58), Jauß entenda que uma obra literária, quer esteja escrita na língua da cultura em que circula quer tenha sido para ela traduzida, é, sem mais, literatura, não havendo a necessidade de problematizar a mediação. É, de resto, o que acontece com outro reescritor que, apesar de tudo, tem mais espaço no ensaio: o historiador da literatura. Todavia, também este parece ser mais receptor do que agente da história do efeito. A história literária parece assim assentar no processo espiralado de produção-recepção-produção em que a vertente da recepção se desdobra no tempo e se caracteriza por um apagamento do sujeito ou, alternativamente, pela acção de um sujeito colectivo: os leitores na temporalidade.

*7. A tarefa da história literária consiste em relacionar a «história particular», que é a história da literatura, com a «história geral» que é a historiografia mais englobante, ou seja, a função social da literatura só se manifesta quando a experiência literária do leitor entronca no horizonte de expectativas da sua vida prática.*⁶³

Na última tese, Jauß tematiza as relações da literatura com o mundo, rejeitando concepções da sociologia e da antropologia que, do ponto de vista do autor, se limitariam a

⁶² «[A] literatura é, também ela, uma espécie de gramática ou de sintaxe com relações próprias relativamente estáveis: a conjugação de géneros, modos de expressão, estilos e figuras retóricas tradicionais e não canonizados. A este domínio de estabilidade opõe-se o domínio de uma semântica, muito mais sujeito a variação: temas literários, arquétipos, símbolos e metáforas» (*ibidem*: 101).

⁶³ «Die Aufgabe der Literaturgeschichte ist erst dann vollendet, wenn die literarische Produktion nicht allein synchron und diachron in der Abfolge ihrer Systeme dargestellt, sondern als *besondere* Geschichte auch in dem ihr eigenen Verhältnis zu der *allgemeinen* Geschichte gesehen wird. Dieses Verhältnis geht nicht darin auf, daß sich in der Literatur aller Zeiten ein typisiertes, idealisiertes, satirisches oder utopischen Bild gesellschaftlichen Daseins auffinden läßt. Die gesellschaftliche Funktion der Literatur wird erst dort in ihrer genuinen Möglichkeit manifest, wo die literarische Erfahrung des Lesers in den Erwartungshorizont seiner Lebenspraxis eintritt, sein Weltverständnis präformiert und damit auch auf sein gesellschaftliches Verhalten zurückwirkt» (Jauß, 1970: 199)/«A História literária só cumprirá a sua tarefa quando a produção literária for representada, não apenas na sincronia e diacronia da sucessão dos sistemas que a constituem mas também compreendida, enquanto *história particular*, na sua *relação* específica à *história geral*. Esta relação não se reduz ao facto de se poder descobrir na literatura de todos os tempos uma imagem tipificada, idealizada, satírica ou utópica da existência social. A função social da literatura só manifesta genuinamente as suas possibilidades quando a experiência literária do leitor intervém no horizonte de expectativa da sua vida quotidiana, orienta ou modifica a sua visão do mundo e age consequentemente sobre o seu comportamento social» (Jauß, 1993: 105).

**mapas, ilusões & outras transgressões.
para uma problematização de conceitos-chave**

entender o texto literário segundo o princípio da «*imitatio naturae*. Ora, Jauß defende para a literatura uma função de construção social que, mais do que um enraizamento sociopolítico-económico, tem um carácter vincadamente utópico:

Die Erfahrung der Lektüre vermag ihn [den Leser] aus Adaptationen, Vorurteile und Zwangslagen seiner Lebenspraxis freizusetzen, indem sie ihn zu neuer Wahrnehmung der Dinge nötigt. Der Erwartungshorizont der Literatur zeichnet sich vor dem Erwartungshorizont der geschichtlichen Lebenspraxis dadurch aus, daß er nicht allein gemachte Erfahrungen aufbewahrt, sondern auch unverwirklichte Möglichkeit antizipiert, den begrenzten Spielraum des gesellschaftlichen Verhaltens auf neue Wünsche, Ansprüche und Ziele erweitert und damit Wege zukünftiger Erfahrung eröffnet. (Jauß, 1970: 202)⁶⁴

Daqui decorre que a história literária não deve procurar uma relação com a história em geral que assente no pressuposto de que a literatura espelharia as condições históricas da sua produção. Os elos entre literatura e história assentariam antes numa espécie de anterioridade do literário. À história da literatura competiria então pôr a descoberto a função de construção histórica que habitaria toda a arte.

Die Kluft zwischen Literatur und Geschichte, zwischen ästhetischer und historischer Erkenntnis, wird überbrückbar, wenn die Literaturgeschichte nicht einfach den Prozeß der allgemeinen Geschichte im Spiegel ihrer Werke ein weiteres Mal beschreibt, sondern wenn sie im Gang der >literarischen Evolution< jene im eigentlichen Sinn *gesellschaftsbildende* Funktion aufdeckt, die der mit anderen Künste und gesellschaftlichen Mächten konkurrierenden Literatur in der Emanzipation des Menschen aus seinen naturhaften, religiösen und sozialen Bindungen zukam. (*ibidem*: 207)⁶⁵

É neste horizonte de expectativa que Jauß faz radicar a pertinência de estudar e fazer história da literatura na actualidade: «Wenn es sich für den Literaturwissenschaftler verlohnt, um dieser Aufgabe willen über seinen ahistorischen Schatten zu springen, liegt darin wohl auch eine Antwort auf die Frage zu welchem Ende und mit welchem Recht man

⁶⁴ «A experiência da leitura pode libertá-lo de exigências de adaptação, preconceitos e constrangimentos da sua praxis da vida, conduzindo-o a renovar a sua percepção das coisas. O horizonte de expectativa próprio da literatura distingue-se do da praxis histórica da vida pelo facto de não apenas conservar os traços das experiências feitas mas de antecipar também as possibilidades ainda não realizadas, alargando os limites do comportamento social, ao suscitar aspirações, exigências e objectivos novos, e abrindo assim as vias da experiência futura» (*ibidem*: 107-108).

⁶⁵ «O abismo entre literatura e história, entre compreensão estética e histórica, é transponível desde que a História literária não se limite a descrever uma vez mais o processo geral da história, como se este se reflectisse nas obras, e revele, sim, no processo da «evolução literária», aquela função de configuração social (na plena acepção da expressão) intrínseca à literatura, função que, em conjunto com outras artes e forças sociais, a faz associar-se à emancipação do homem relativamente a constrangimentos naturais, religiosos e sociais» (*ibidem*: 116-117).

heute noch — oder wieder — Literaturgeschichte studieren kann» (*ibidem*: 207).⁶⁶ É nesta acepção que Jauß faz regressar a literatura ao espaço sócio-histórico: como narrativa emancipadora. A função histórica teria assim um pendor fortemente moral — é neste cruzamento, de resto, que o autor faz confluír as relações entre história e sociologia da literatura (*ibidem*: 200ss.): «Das Verhältnis von Literatur und Leser kann sich sowohl im sensorischen Bereich als Anreiz zur ästhetischen Wahrnehmung wie auch im ethischen Bereich als Aufforderung zu moralischer Reflexion aktualisieren» (*ibidem*: 203).⁶⁷ Assim toda a literatura teria consequências estéticas e morais.⁶⁸ Que estas pareçam aplicar-se mais ao Homem interior do que ao ser social insinua-se como aporia na arquitectura reflexiva de Hans Robert Jauß.

Este programa para a história literária constitui, sob muitos aspectos, um modelo paralelo, ainda que menos explícito, às propostas historiográficas de Duby e de Certeau, sendo aquele — como estas, de resto — devedor da teoria da história de Walter Benjamin. Importante é, para Duby como para Jauß, que o presente da recepção se assuma como

⁶⁶ «Se, para o cumprimento desta tarefa, se considerar que vale a pena ao cientista literário ultrapassar o seu fantasma do a-historicismo, ficará dada a resposta à pergunta: para que fim e com que direito se pode ainda hoje, ou de novo, estudar História literária» (*ibidem*: 117).

⁶⁷ «A relação entre a literatura e o leitor pode actualizar-se tanto no domínio ético como no da sensibilidade, através de um apelo à reflexão moral ou de uma incitação à percepção estética» (*ibidem*: 110).

⁶⁸ Que a literatura tenha «consequências morais» é negado, de forma diferenciada, por autores como Harold Bloom e George Steiner. Bloom recusa-as por privilegiar, de modo absoluto, o carácter estético da obra literária: «[A]ll great literature will insist upon its self-sufficiency» (Bloom, 1996: 28); «[w]hatever the Western Canon is, it is not a program for social salvation», «[t]he West's greatest writers are subversive of all values, both ours and their own. Scholars who urge us to find the source of our morality and our politics in Plato, or in Isaiah, are out of touch with the social reality in which we live. If we read the Western Canon in order to form our social, political, or personal moral values, I firmly believe we will become monsters of selfishness and exploitation» (*ibidem*: 29). Por seu lado, Steiner alarga o conceito de «moral» para lá de qualquer horizonte utópico e admite que «[a]ny mature representation of imagined form, any mature endeavour to communicate such representation to another human being, is a moral act — where 'moral' can, unquestionably, include the articulation of sadism, of nihilism, of the bringing of unreason and despair. [...] The 'purest' work of art, the most abstemious from conceivable empirical instruction or appliance is, by virtue of that very purity and abstention, a sharply political gesture, a value-statement of the most evident ethic import. We cannot touch on the experiencing of art in our personal and communal lives without touching, simultaneously, on moral issues of the most complexing and perplexing order» (Steiner, 1986: 143-144). O autor, porém, rejeita que a obra tenha consequências morais práticas, de uma perspectiva oposta à de Bloom, ou seja, por considerar ter a história provado que a fruição estética não determina comportamentos morais. A coexistência da alta cultura com formas diversas de genocídio no Terceiro Reich (ou o exemplo mais recente de Radovan Karadzic) seria ilustrativo da divergência entre sentir estético e acção moral: «Not only did the general dissemination of literary, cultural values prove no barrier to totalitarianism; but in notable instances the high places of humanistic learning and art actually welcomed and aided the new terror. [...] We know that some of the men who devised and administered Auschwitz had been trained to read Shakespeare or Goethe, and continued to do so» (Steiner, 1985: 23). Mais do que o «apelo à reflexão moral» contido na obra, George Steiner parece recusar, como historicamente improvável, a eficácia da exortação.

centro do conhecimento, tornando-se este potencialmente autoconhecimento. Assim, historiador e história, leitor e autor existem numa (nova) relação de dependência recíproca e espiralada (e também ela histórica)⁶⁹ que Boaventura Sousa Santos, defendendo que tal relação se alargará a todos os campos científicos, descreve assim:

Cada um é a tradução do outro, ambos criadores de textos, escritos em línguas distintas, ambas conhecidas e necessárias para aprender a gostar das palavras e do mundo.

Assim ressubjectivado, o conhecimento científico ensina a viver e traduz-se num saber prático. (Santos: 1996, 54-55)

E eis-nos, imperceptivelmente, regressados à provocação da tradução: Benjamin contra Jauß. De facto, Benjamin referira já, em 1931, a importância das traduções na recepção literária, importância que, por sua vez, determinaria a leitura da história. Jauß omite-a, ainda que os seus pressupostos se adequem à integração da literatura traduzida nas estratégias de entendimento da história literária.

Criticar um ensaio como *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* por não incluir, no estudo histórico do fenómeno literário, factores que são estranhos à filosofia e à argumentação do texto pode parecer indefensável. Porém, conceber uma história literária fundada na leitura e no leitor constitui, da perspectiva de quem estuda traduções e tradutores na história, um ponto de partida tão estimulante para o alargamento do conceito de «literário» a ocorrências tradicionalmente menosprezadas pela história convencional que parece um enorme desperdício de potencialidades a ausência de reflexão sobre (i) o lugar histórico concreto do historiador e suas consequências, (ii) a concepção de «leitor» — Jauß não define os contornos deste leitor, não considerando igualmente a relação entre a percentagem de leitores numa dada época e a taxa de analfabetismo, por exemplo; ora, estamos em crer que os modos como se lê são também determinados pelo grau de literacia e de informação do(s) público(s)-leitor(es), pelo tempo de lazer de que dispõem, pelo desafogo económico, etc., (iii) a presença, no campo literário, de obras importadas, quer essa imigração se manifeste em textos escritos noutras línguas quer — o que é mais comum — em traduções, (iv) a acção de demais

⁶⁹ Daí que a asserção de que «[w]riting the history of literature is a paradoxical activity that consists in placing it in historical time and then showing how literature gradually tears itself away from its temporality, creating in turn its own temporality, one that has gone unperceived until the present day» (Casanova, 2004: 350) parece assentar no pressuposto insustentável de que esta segunda temporalidade seria outra coisa que não histórica.

reescritores da literatura (críticos, intérpretes). Defendendo Jauß uma história literária como estratégia de provocação da ciência da literatura, na medida em que aquela permitiria «corrigir» apreciações, redescobrir os textos em redes de significação em que, translendo, se redimensiona o texto enquanto diálogo entre tradição e contemporaneidade, talvez não fosse completamente inusitado esperar que este programa pudesse ser levado mais além de forma a incluir uma das formas mais eficazes — porque inescapável — de recepção: o texto traduzido. Que leitor poderá afirmar de si jamais ter estado dependente da tradução para chegar ao conhecimento de uma obra? Neste particular, a reflexão de Hans Robert Jauß é tão convencional como o discurso historiográfico mais nacionalista. Ao não referir, já para não falar em problematizar, a existência de textos traduzidos a circular, num determinado tempo, como textos literários, Jauß permanece, em parte, inextricavelmente ligado à génese historicista das histórias literárias.

As a rule, histories of literature mention translations when there is no way to avoid them [...]. One might of course find sporadic references to individual literary translations [...], but they are seldom incorporated into the historical account in any coherent way. As a consequence, one hardly gets any idea whatsoever of the function of translated literature for a literature as a whole or of its position within that literature. (Evan-Zohar, 1990: 45)

Este silêncio da historiografia literária é marca quer das suas origens ideológicas quer do *status quo* do campo literário, apostado em preservar noções de «inviolabilidade» nacional e «originalidade» literária. A história literária seria, assim, repositório do que de mais atávico e proviciano tem o discurso sobre o literário, precisamente por insistir em concepções insustentavelmente estreitas de «cultura». Daí que um dos contributos fundamentais da sociologia para a história literária tenha sido decerto o de ter visibilizado o lugar «ferido» pelo tempo do próprio historiador.

La vie intellectuelle est le lieu, comme tous les autres espaces sociaux, de nationalismes et d'impérialismes, et les intellectuels véhiculent, presque autant que les autres, des préjugés, des stéréotypes, des idées reçues, des représentations très sommaires, très élémentaires, qui se nourrissent des accidents de la vie quotidienne, des incompréhensions, des malentendus, des blessures. (Bourdieu, 2002: 3-4)

Se, como parece certo, não podemos anular o impacto da tradução no entendimento do literário, impõe-se então a pergunta: que relação podemos (tentar) estabelecer entre a história das traduções e a história literária? Desde logo, os momentos de alteração de horizonte — com a introdução de novos (sub)géneros, temas, elementos formais, estilísticos, etc. — parecem talhados para um estudo das ligações entre tradição nacional e influências estrangeiras:

Une des caractéristiques majeures du renouveau littéraire réside dans une réceptivité accrue à l'égard de systèmes environnants, littéraires ou non littéraires (les arts, la société, la religion, l'idéologie, l'histoire); les interférences intersystémiques, *qui s'accomplissent fréquemment par le biais de traductions*, contribuent ainsi à la formation et à la mise en place des nouveaux modèles littéraires, à divers niveaux hiérarchiques (procédés textuels et génériques, thèmes, motifs, isotopies) (D'hulst, 1993: 159, *itálicos* nossos).

A tradução parece, de facto, ser, muitas vezes, portadora de diferença (Venuti, 1992: 13), mostrando o seu estudo «qu'il ne peut être question d'originalité absolue dans le domaine de la création artistique, qu'il n'y a pas d'originalité excluant l'admission d'éléments 'étrangers'» (Andreeva, 1993: 139). Assim sendo, uma história da literatura não poderá deixar de se relacionar profundamente — i.e., de se interrogar, de se entretecer, de se (des)entender, porventura — com uma história das traduções e dos tradutores porquanto é frequente a tradução disponibilizar «models and inspiration to individual writers, and at a broader level has given a new direction to literature within the target culture» (Delisle e Woodsworth, 1995: 68).

O que é obviamente omissa nas preocupações de Jauß é uma visão mais alargada, logo, menos autónoma do campo de produção literária. A história literária parece, em *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, confinar-se ao núcleo mais estreito do fenómeno literário. Ausentes da reflexão estão as instâncias mais activas de consagração da obra literária: o conjunto de participantes na produção de valor simbólico (Bourdieu) ou a instituição (Evan-Zohar) ou o agregado de *rewriters* e patrocinadores (Lefevere), i.e., todos aqueles que são responsáveis pela interpretação quando esta se torna «a way of reading a work of literature which sometimes leads to writing about that work of literature, rewriting it to some extent», o que fazem «on the basis of a certain concept of what the world should be like (ideology) as well as a certain concept of what literature should be like (poetics)» (Lefevere, 1985: 217). Estes participantes na criação de valor simbólico «have accepted or rejected works of literature on the basis of ideology and the poetics they happened to be serving but, much more often, they have adapted works of literature, 'rewritten' them until they happened to fit their own poetics, their own ideology» (*ibidem*). É precisamente esta vertente de manipulação, no sentido literal e figurativo do termo, que está insuficientemente reflectida no ensaio de Jauß. Ora, se procedermos a um estudo diacrónico da historiografia literária, tornar-se-á óbvio que as práticas discursivas dos historiadores são configuradas por um ideário de valores que não pode ser ignorado. Assim os historiadores seriam — como os tradutores — agentes de uma reescrita interpretativa que deixaria traço na história da recepção das

obras. A noção fulcral aqui é a de agenciamento. Em Jauß, a recepção e a evolução literárias parecem, frequentes vezes, ser resultado da própria temporalidade, que ganha assim contornos de produtora invisível de sentido. Se parte da recepção será resultado do inefável *Zeitgeist*, não há como escamotear o lado (semi)consciente do acolhimento.

Criticism, which has often given the impression that it is trying to describe and interpret works of literature or whole historical epochs from the outside, should be seen for what it is: an attempt to influence the development of a given literature in a certain direction, the direction which happens to coincide with the poetics and ideology of the dominant critical school of the moment. To do so, criticism, in its historical avatar, will not hesitate to rewrite history until it fits the said ideology and poetics, nor will it give up trying to influence the way in which a reader reads a certain work of literature. (*ibidem*: 218-219)

Seria por de mais injusto afirmar que Hans Robert Jauß se esquece do leitor profissional e do seu impacto na recepção das obras. Porém, a escolha por fazer incidir a sua indagação teórica sobre os leitores em abstracto parece resultar num apagamento, ou secundarização, da função mais «institucionalizada» da literatura. Senão vejamos:

[A]uch der Kritiker, der sein Urteil über eine Neuerscheinung fällt, der Schriftsteller, der sein Werk angesichts der positiven oder negativen Normen eines vorangegangenen Werkes konzipiert, und der Literaturhistoriker, der ein Werk in seine Tradition einordnet und geschichtlich erklärt, sind erst einmal Leser, bevor ihr reflexives Verhältnis zur Literatur selbst wieder produktiv werden kann. [...] Die Geschichtlichkeit der Literatur wie ihr kommunikativer Charakter setzen ein dialogisches und zugleich prozeßhaftes Verhältnis von Werk, Publikum und neuem Werk voraus, das sowohl in der Beziehung von Frage und Antwort, Problem und Lösung erfaßt werden kann. Der geschlossene Kreis einer Produktions- und Darstellungsästhetik, in dem sich die Methodologie der Literaturwissenschaft bisher vornehmlich bewegt, muß daher auf eine Rezeptions- und Wirkungsästhetik geöffnet werden, wenn das Problem, wie die geschichtliche Folge literarischer Werke als Zusammenhang der Literaturgeschichte zu begreifen sei, eine neue Lösung finden soll. (Jauß, 1970: 169)⁷⁰

Sendo incontestável que críticos e historiadores literários (e tradutores, acrescentaríamos) são, antes de mais, leitores, não podemos circunscrever a sua acção ao campo do leitor comum, sob pena de incorreremos no risco de subestimar o impacto que têm no campo da

⁷⁰ «[T]ambém o crítico que ajuíza uma obra nova, o escritor que concebe a sua obra em função do modelo positivo ou negativo da obra anterior, e o historiador da literatura que situa uma obra na tradição a que pertence e a interpreta historicamente são, antes de mais, leitores, antes mesmo de a sua reflexão se tornar ela própria produtiva. [...] A historicidade da literatura, assim como o seu carácter comunicativo, implica, simultaneamente, uma evolução e uma troca entre obra, público e obra nova, as quais podem ser apreendidas tanto na relação entre mensagem e destinatário como na relação entre pergunta e resposta ou na relação entre problema e solução. Saber como é que uma sequência de obras literárias poder ser ordenada numa História literária coerente é um problema que só encontrará uma nova solução se o círculo fechado de uma estética da produção e da representação, no qual se tem movido até agora a metodologia da ciência literária, se abrir a uma estética da recepção e dos seus efeitos» (Jauß, 1993: 56-57).

literatura e, mais precisamente, na história literária.⁷¹ Acresce que, embora alargue o círculo à recepção, Jauß o mantém vedado ao mundo da distribuição, circulação e validação social do texto. Daí que possa desdobrar o raciocínio sem incluir a instituição do literário no que nela é horizontalidade, i.e., rede social e exercício de poder. Mais uma vez, o diálogo com «Why waste our time on rewriters? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm» (1985) parece iluminante, uma vez que André Lefevere começa por situar a escrita numa grelha sincrónica de constrangimentos poéticos e ideológicos em que escritores e reescritores operariam. O autor identifica cinco constrangimentos: (i) a poética dominante, (ii) as diversas formas de mecenato,⁷² (iii) o universo do discurso, (iv) a língua em que escrevem e (v) o texto de partida, no caso da

⁷¹ Apesar de a afirmação de George Steiner de que «[t]he statistics of the diffusion of cultural products mask the intensely reductive, specialized status of the few who actually initiate and encode the dominant currents and criteria» (Steiner, 1991: 68) ressumar um desconfortável sentir aristocrático, talvez não possamos contrariá-la de forma radical. Numa altura em que o gosto dos leitores comuns parece cada vez mais divorciado da chamada «alta» cultura, negar que o cânone literário é produção de alguns seria inconsequente. A industrialização do livro, a democratização da instrução e a massificação da leitura permitiram, entre muitos efeitos positivos, a multiplicação de literaturas «de cordel» (a própria designação remete para este contexto histórico) ou *light* que, sendo muito interessantes do ponto de vista sociológico, histórico e cultural, não têm em geral entrada nos cânones que privilegiam o aspecto estético. Todavia, há que não esquecer — como os estudos culturais no-lo recordam — que estas obras constroem também o horizonte de expectativas do leitor num determinado momento, daí que não devam ser despidiendas para o historiador da literatura. Não o são certamente para o historiador da tradução porquanto as literaturas periféricas ao cânone nos chegam, numa primeira fase, muitas vezes via tradução (*vide* casos de romance policial ou de ficção científica, livros infanto-juvenis de aventuras ou o romance urbano de cariz feminino à *Bridget Jones's Diary*).

A este propósito, oiçamos a reflexão de Vítor Manuel Aguiar e Silva sobre as relações entre literatura e paraliteratura, as quais podem aplicar-se à tradução que ousamos dizer tem um papel fundamental na divulgação quer de uma quer de outra: «A dinâmica das relações entre a literatura e a paraliteratura comporta influências e tensões recíprocas de vária natureza. A 'literatura elevada' pode fechar-se aristocraticamente em si mesma, excluindo deliberadamente do seu âmbito todos os elementos semânticos e formais que não se integrem numa tradição literária 'cult'. Este dissídio, imposto por uma literatura que aceita tácita ou declaradamente, com fundamentos doutrinários diferentes, o preceito horaciano da aversão ao 'público ignaro' (*odi profanum uulgus*), verifica-se em períodos histórico-literários como o Renascimento, o Neoclassicismo e o Simbolismo: um escol de autores, beneficiário de um requintado património cultural, escreve para outro escol de leitores (*the happy few*), ignorando e desprezando os autores, os textos e os receptores que se situam na periferia do funcionamento histórico-social do sistema semiótico literário. Noutros casos, porém, ocorre uma osmose importante, no sentido da periferia para o centro do sistema semiótico literário, entre os géneros 'não-canonizados' e os géneros 'canonizados': não só pode suceder, em determinado momento histórico, a 'canonização' de um género até então adstrito em geral ao domínio da paraliteratura [...], como também pode acontecer que os autores da 'grande literatura' vão haurir elementos semânticos e formais para a produção dos seus textos em textos paraliterários» (Silva, 1990: 76). Porque as relações entre cânone e periferia são fluidas, logo, interessantes dos pontos de vista estético, social e histórico, parece-nos que manter a história literária refém de um conceito elitista de literatura, que exclua fenómenos tão diversos como a paraliteratura e a tradução, constitui redução tão injustificada quanto lamentável para o próprio entendimento do literário.

⁷² O conceito de «patronage», tal como desenvolvido por Lefevere, inclui um sem-número de esferas que promovem ou dificultam a circulação de uma obra num determinado momento, abrangendo desde instâncias repressoras, como gabinetes de censura, a mecenas públicos e privados, passando pelos apoios mediáticos.

mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave

reescrita.⁷³ Estes constrangimentos determinariam tanto a produção de literatura como as formas de reescrita.

Interpretation, criticism, interpretation-cum-criticism [...] tend to be more concerned with the first and the second constraint. They tend to try either to salvage the text under discussion for productive integration into the system, or to dismiss it as a potentially pernicious influence, which is likely to upset the steady state and must therefore be left out. In actual practice, of course, most criticism cum interpretation is situated somewhere on the sliding scale that joins the two extremes described. Historiography tends to do for the whole oeuvre and the actual status of writers what criticism cum interpretation does for individual texts. Writers and their oeuvre are either subsumed in the ideological and/or poetological mainstream, or else they are reduced to 'minor' authors who have, at best, produced works that provide interesting footnotes to the period under discussion. The putting together of anthologies tends to reflect 'the judgements of literary history' where it really matters: in shaping the taste of a wider audience and, most importantly, in education. It is by means of anthologies that students are introduced to the 'masters' of their own and the 'giants' of world literature, and exclusion or inclusion often spells survival or oblivion. (Lefevere, 1985: 234)

Ao privilegiar a vertente estética da recepção, desconsiderando os aspectos sociais e político-económicos que actuam na horizontalidade da recepção, ao teórico alemão escapa todo um conjunto de condicionantes que imiscuindo-se, insidiosa ou conscientemente, nos discursos valorativos de que a histografia literária também faz parte, os moldam e transformam. Observações como as que a seguir se transcrevem não decorrem de concepções puramente estéticas — haverá entendimentos puramente estéticos? — mas de valores ideológicos que os historiadores interiorizam e corporizam, por maior que seja o esforço de neutralidade.

A reforma do ensino da Litteratura deve partir da conclusão a que chegou a sciencia moderna: que o estudo das creações intellectuaes não se póde fazer em abstracto; é necessário nunca abandonar a communicação directa com os monumentos, explicando-os e apreciando-os pelas suas relações historicas com o meio e circunstancias em que foram produzidos. O estudo das Litteraturas feito nas vagas generalidades conduz a essas receitas rhetoricas de trópos, que tiram a seriedade ás mais altas concepções do espirito humano. Na instrucção de um paiz deve entrar com toda a sua importancia um elemento nacional; no ensino fundado nas ôcas abstracções nunca esse sentimento se desperta; pelo desenvolvimento historico, mostrando como se chegou á unidade systematica de qualquer sciencia, é que se póde imprimir uma direcção justa e um vivo interesse nos espiritos que desabrocham. (Braga, 1875: vi-vii)

⁷³ Cf. Lefevere (1985, 232-233): «All writing of literature takes place under [...] two constraints [...], patronage and poetics, to which more constraints must be added. One is what linguists often call 'universe of discourse' these days, i.e. the knowledge, the learning, but also the objects and the customs of a certain time to which writers are free to allude in their work. The other is the natural language in which the work is composed. For rewriters a fifth constraint must be added, namely that of the original work itself. The original is the locus where ideology, poetics, universe of discourse and language come together, mingle and clash.»

mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave

O nosso fim é simples: a) divisão singela, quanto possível positiva, das épocas, com sua caracterização nítida; b) estudo rápido, mas desapassionado e franco, de escolas, obras e autores; c) auto-relêvo da psicologia da Raça na evolução dos géneros literários; d) corajosa e conscienciosa reabilitação dos injustamente esquecidos, e redução de consagrações arbitrárias. (Agostinho, 1927 : 2)

Mercê do apoio de todos o livro irá satisfazendo mais e melhor a missão para que foi destinado — espalhar e difundir com amor e entusiasmo a lingoa e a literatura, que sam o melhor, mais brilhante e mais eloquente timbre da nossa autonomia nacional. (Remédios, s.d. [5.^a ed.]: xxx)

Os três excertos são, decerto, eloquentes quanto aos motivos — nem sempre explicita ou implicitamente estéticos ou tão-só estéticos — que levam os historiadores a produzir obra.⁷⁴ Sendo certo que Hans Robert Jauß está apostado em constituir os fundamentos para uma nova concepção de história literária e menos em produzir reflexão sobre as metodologias para concretizar essa concepção na prática, é, parece-nos, incontroverso que o silêncio sobre o impacto de diversas formas de reescrita e sobre as relações do literário com quem o promove/demove se erige em fronteira que exclui do campo literário factores

⁷⁴ Estamos, evidentemente, conscientes de que Jauß não pode ser avaliado por objectivos que o texto não se propõe atingir. Quer isto dizer que, embora tenhamos presente que Jauß não se refere, nem pretendia eventualmente fazê-lo, à história da história literária, certo é que os imperativos ideológicos e poéticos que caracterizam todo o discurso sobre o literário são mais claros quando nos debruçamos sobre um momento que não é o nosso — este pode ser um óbice à prática da auto-reflexividade. Por isso as notas preambulares dos historiadores do passado tornam-se objecto particularmente adequado para aferirmos do lugar do ideológico na construção do discurso historiográfico. Porém, poderíamos, com o mesmo acerto mas maior risco, citar um passo da Apresentação da *História Crítica da Literatura Portuguesa* (1992) em que se diz: «A História Crítica da Literatura Portuguesa projecta no seu título o propósito que a inspira: do que aqui se trata é de acompanhar o movimento de evolução da Literatura Portuguesa, nos seus períodos literários, nas suas gerações, nos seus escritores e nos seus eventos mais relevantes, ilustrando-se esse movimento evolutivo com testemunhos críticos que, em diversos tempos e sob distintas ópticas, foram sendo enunciados. História Crítica, portanto, por isso mesmo: ela não é uma História da Literatura «de autor» (ou autores), no mesmo sentido em que o são as de Teófilo Braga, Fidelino de Figueiredo, Mendes dos Remédios ou António José Saraiva e Óscar Lopes, esta última com grande (e justificada) aceitação escolar, desde a sua publicação. Não pretendendo substituir as Histórias da Literatura convencionais, a História Crítica da Literatura Portuguesa propõe-se empreender recolhas de tipo antológico [...] de análises e de ensaios de variada dimensão que integram a chamada bibliografia passiva suscitada por uma Literatura que conta oito séculos de trajecto cultural» (Reis, 1992: 7). O cruzamento da recusa de ser uma «história de autor» com a maiusculização da literatura poderá ser indício superficial de que esta é uma obra que integra a reflexão teórica sobre a (história da) literatura de Roland Barthes ou Michel Foucault. Por outro lado, a vontade expressa de incluir muitas vozes em vez de as subsumir a um discurso autoritário é também marca indelével de um presente que gosta de se pensar pluralista: «O discurso crítico sobre a Literatura, exactamente por ser crítico, não é um discurso irrevogável; sendo formulado acerca de um discurso artístico — o literário — que é, por natureza, plurissignificativo e semanticamente instável, o discurso crítico é sempre um discurso relativo e superável. Por isso mesmo, ele é um discurso que deve ser confrontado com outros discursos, tão relativos e superáveis como ele; o que daqui decorre — no que daqui deve decorrer — é uma saudável (embora por vezes complexa e até controversa) polifonia de vozes críticas que estimulará o leitor-estudante a enunciar o seu próprio discurso crítico, fazendo-o não forçosamente contra os restantes, mas a partir ou em função das pistas de reflexão que eles possam sugerir» (ibidem). Que o pluralismo tem sempre limites ficou claro, em conferência que Carlos Reis deu na Universidade Católica Portuguesa em 1999 aquando do colóquio *Histórias Literárias Comparadas*. Nessa altura, depois de instado, recusou a pertinência de as histórias (críticas ou não) de literatura englobarem o fenómeno da tradução literária ou procurarem vozes silenciadas, como as das mulheres, nessa «Literatura que conta com oito séculos de trajecto cultural».

determinantes que actuam sobre qualquer discurso e, mais ainda, sobre o historiográfico. Sendo ainda hoje muito interpeladora a reflexão de Jauß permanece ensimesmada na esfera interna do literário, como se este fosse de algum modo auto-suficiente. A crítica de Pierre Bourdieu parece assim justificar-se:

Le champ est un réseau de relations objectives (de domination ou de subordination, de complémentarité ou d'antagonisme) entre des positions — par exemple, celle qui correspond à un genre comme le roman ou à une sous-catégorie telle que le roman mondain, ou, d'une autre point de vue, celle que repère une revue, un salon ou un cénacle comme lieux de ralliement d'un groupe de producteurs. Chaque position est objectivement définie par sa relation objective aux autres positions, ou, en d'autres termes, par le système des propriétés pertinentes, c'est-à-dire efficaces, qui permettent de la situer par rapport à toutes les autres dans la structure de la distribution globale des propriétés. Toutes les positions dépendent, dans leur existence même, et dans les déterminations qu'elles imposent à leurs occupants, de leur situation actuelle et potentielle dans la structure du champ, c'est-à-dire dans la structure de la distribution des espèces de capital (ou de pouvoir) dont la possession commande l'obtention des profits spécifiques (comme le prestige littéraire) mis en jeu dans le champ. Aux différentes *positions* (qui, dans un univers aussi peu institutionnalisé que le champ littéraire ou artistique, ne se laissent appréhender qu'à travers les propriétés de leurs occupants) correspondent des *prises de position* homologues, œuvres littéraires ou artistiques évidemment, mais aussi actes et discours politiques, manifestes ou polémiques, etc. — ce qui impose de récuser l'alternative entre la lecture interne de l'œuvre et l'explication par les conditions sociales de sa production ou de sa consommation. (Bourdieu, 1998: 378-379)

Que a estética da recepção marcou profundamente o desenvolvimento dos estudos de tradução ao interrogar a questão da autoria e originalidade e ao iluminar o papel da recepção na criação de sentido é matéria que não admite dúvida. Tais teses recusam binarismos estreitos e hierarquizações redutoras, em que a leitura mais não é que a procura *ilusoriamente* objectiva e *naturalmente* subalterna da eternidade do sentido.

The binary concept of translation sees original and translation as two poles, just as the binary concept of writer-reader relations seeks to separate the two activities and to prioritize the rights of the former over the latter. Today, that perspective has shifted. It is impossible to deny that reader-oriented criticism has altered the traditional notion of the relationship between writer and reader. The death of the author, the reader as writer of the text, the notion of the reader's horizon of expectations are all fundamental changes in how we perceive the power relationship within the actual textual act. Likewise, in translation studies similar processes of change are at work. (Bassnett, 1993-1994: 175)

Ora, tais considerações sublinham tanto mais a perplexidade diante da ausência, nas sete teses da provocação de Hans-Robert Jauß, de problematização de um dos momentos fundamentais da recepção que é precisamente a literatura traduzida. Se, por um lado, é verdade que Jauß não fala em «literatura nacional», por outro, o conceito de «literatura traduzida» não pode subentender-se da sua exposição sobre a historicidade do literário.

Teorizar sobre evolução literária, mudança ou fusão de horizontes e horizonte de expectativas sem referir o fenómeno translatório, uma das formas mais ágeis e eficazes de recepção literária, parece-nos insustentável. As especificidades daquele exigiriam referência singular que, não existindo, marcam as delimitações que o autor de *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* impõe à recepção literária.

Les spécialistes de l'histoire littéraire (traditionnelle) ne se prononcent guère sur les principes qui les amènent à séparer une littérature déterminée d'une autre, si ce n'est pour polémiquer avec ceux qui apportent des subdivisions d'une autre nature. En s'enfermant généralement à l'intérieur d'une littérature bien déterminée, ils peuvent difficilement prétendre formuler des règles universelles en ce qui concerne les limites entre les littératures 'nationales'. (Lambert, 2006: 24-25)

If it seems self-evident that no literature exists entirely in isolation from other literary systems (and from artistic, social and other non-literary systems [...]), we may assume that no literature can deny the contacts it owes to translation. All literatures, at one stage or another, import texts that have been translated from other literatures. Of course, it may be that the translation of a given literary text is a non-literary or scarcely literary event; literal cribs or anthologies of translations, for example, often have an essentially pedagogical function. A usual distinction could be made between 'translations of literary texts', resulting in target texts of any non-literary type, and 'literary translations', which result in accepted literary texts in the target system [...]. In certain circumstances, though, translations may become indistinguishable from 'original' literary texts. (Lambert, D'hulst, Bragt, 1985: 149)

Como imaginar um leitor que conheça apenas os textos da sua cultura linguística? Como pensar esses documentos sem os colocar na rede mais vasta de distribuição e circulação de ideias e textos e temas, rede essa entretecida tão frequentemente por traduções?⁷⁵ Como isolar do horizonte de expectativas de um dado leitor numa determinada época, i.e., da «Vorverständnis der Gattung» [«compreensão prévia do género»], da «Form und Thematik zuvor bekannter Werke» [«forma e temática de obras anteriormente conhecidas»] e da «Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache» (Jauß, 1970: 173-174) [«oposição entre linguagem poética e linguagem prática»] (Jauß, 1993: 65), o fenómeno da literatura estrangeira traduzida? Como não incluir a tradução no estudo das «mudanças de horizonte»? De facto, a afirmação de que a teoria da estética da recepção «erfordert auch das einzelne Werk in seine >literarische Reihe< einzurücken, um seine geschichtliche Stelle und Bedeutung im Erfahrungszusammenhang der Literatur zu erkennen» (Jauß, 1970: 189) [«A inserção de cada obra particular na sua 'série literária', para que seja possível determinar a sua posição e significação históricas, no contexto geral da experiência literária»] (Jauß, 1993: 89, *itálicos nossos*) parece não implicar

⁷⁵ Se insistirmos numa história «pura», como explicar fenómenos de disseminação de temas, histórias e formas? Pensemos nos casos de *Dr. Faustus* de Christopher Marlowe, ele próprio resultante da

necessariamente, para Jauß, uma visão inclusiva dos textos que, numa cultura, circulam em tradução e *como* traduções e que, em larga medida, asseguram a sobrevivência e canonização dos «originais». Citemos, a este propósito, a leitura pós-moderna que Lawrence Venuti faz do texto «Die Aufgabe des Übersetzers» de Walter Benjamin: «A translation canonizes the foreign text, validating its fame by enabling its survival. Yet the afterlife made possible by translation simultaneously cancels the originality of the foreign text by revealing its dependence on a derivative form: translation does not so much validate literary fame as create it» (Venuti, 1992: 7). A provocação de Jauß escusa-se a esta indagação, possivelmente preocupada com outras transgressões. Contudo, não será, porventura, abusivo inscrevê-las no texto, numa leitura assumidamente interrogadora, ainda que não — quer parecer-nos — usurpatória. Talvez possamos dizer da relação de uma literatura com outras o que Helena Buescu (com Paul Ricoeur) afirma acerca da tradição, a saber, que esta «só é concebível no quadro de uma movência e complementaridade entre a noção de *distanciação*, que é afinal o reconhecimento da alteridade, e a noção correlata de *apropriação*, entendida como forma de ‘fazer seu o que é alheio’, isto é, como propriedade *relacional* através da qual o sujeito se reconhece dentro de um mundo» (Buescu, 1995: 26). Será, pois, impossível *pensar*, e muito menos *fazer*, história literária sem integrar as noções complementares de *distanciação* e *apropriação*, não apenas quando circunscritas à tensão das relações com a tradição nacional mas também quando alargadas à recepção do(s) outro(s), na sua língua ou na nossa.

Daí que qualquer concepção estritamente nacional de história literária peque por esquecer que as literaturas não medram no isolamento. Ignorar o papel da tradução no desenvolvimento das literaturas nacionais implica atrofiar a memória literária, condenando-a a um chauvinismo difícil de sustentar em termos cognitivos: «E com isto voltamos ao lugar de onde partimos, e às duas teses iniciais: que o poeta, e o poeta português (não por ser português, e como tal pobre, mas por ser poeta, e como tal rico!), é essencialmente um devedor, inscrito no rol dos fiados também da tenda da literatura estrangeira que alguém traduziu para ele; e que a literatura traduzida [...] tornada *portuguesa* ela também moldou, mais do que se pensa, o destino da nossa língua e da nossa literatura» (Barrento, 2002: 81-82).

circulação, em formato popular, de uma história alemã, e de quase todas as peças de William Shakespeare, só para não sairmos do cânone.

**não nos deixeis cair em tradução:
história literária, nacionalismos & demais mistificações**

Os factos só são verdadeiros
depois de serem inventados.
(Crença de Tizangara)

Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*

Indaguemos então o lugar da tradução e do tradutor nas histórias da literatura portuguesa e analisemos, ainda que brevemente, o estatuto e a função nelas atribuídos à actividade tradutória. Num estudo que tivemos ocasião de fazer há uns anos (Lopes 2001a, 2001b),⁷⁶ verificámos a quase completa ausência de referências à tradução nos discursos historiográficos sobre a literatura nacional, silêncio só quebrado por algumas alusões sarcásticas e uma mão-cheia de elogios duvidosos, a justificar a posição inequívoca de Itamar Evan-Zohar no texto «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem:

As a rule, histories of literature mention translations when there is no way to avoid them, when dealing with the Middle Ages or the Renaissance, for instance. One might of course find sporadic references to individual literary translations in various other periods, but they are seldom incorporated into the historical account in any coherent way. As a consequence, one hardly gets any idea whatsoever of the function of translated literature for a literature as a whole of its position within that literature. (Evan-Zohar, 1992:45)

Impõe-se pois a conclusão de que a invisibilidade do tradutor passa, no contexto literário, pelo apagamento da tradução nas práticas discursivas responsáveis pela canonização dos textos. Este estado de coisas perpassa toda a história da historiografia literária em Portugal, desde o «Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa» (1826) de Almeida Garrett até à *História da Literatura Portuguesa* (1966, 1996) de António José Saraiva e Óscar Lopes.

Para fins deste trabalho, investigaram-se as leituras que do período romântico se fazem em treze histórias da literatura — tendo começado em Garrett e terminado em Saraiva e Lopes, passámos por Teófilo (1872), Simões Dias (1875), Mendes dos Remédios (1902), Fidelino de Figueiredo (1913, 1944), Aubrey Bell (1921, 1931: tradução), Barbosa de Bettencourt (1923), José Agostinho (1927), Agostinho Fortes (1936), Joaquim Ferreira

⁷⁶ Este estudo integrou um projecto de investigação intitulado «Histórias Literárias. Representações do Outro na Cultura Portuguesa» (1998-2005), coordenado pela Prof.^a Doutora Teresa Seruya.

(1939), Feliciano Ramos (1961) e António José Barreiros (1965). Estes textos, que representam cento e cinquenta anos de esforço historiográfico, apresentam perspectivas estético-ideológicas muito diferentes, como diversos são os tempos da sua produção. Une-os, porém, o eloquente silêncio a que condenam a tradução. Como se a literatura portuguesa se constituísse percurso auto-suficiente, autista, diríamos, repetindo os compêndios de história literária o lema político do «orgulhosamente sós».

Debruçar-nos-emos aqui apenas sobre alguns exemplos paradigmáticos, colocando-os em relação dialógica com os princípios enunciados quer por Benjamin, quer por Jauß. Assim podemos agrupar os historiadores da literatura em três correntes fundamentais: (i) a que advoga que toda a literatura portuguesa é um logro, corrompida que foi pela tradução e imitação acríticas do estrangeiro; (ii) a que defende a literatura portuguesa como um cânone de excelência, afirmando-a como expressão mais alta de uma nacionalidade agressiva; (iii) a que pretende fazer um estudo desapaixonado da história da literatura portuguesa. Existe ainda uma quarta corrente que, porque é mais pedagógica do que aprofundada, tende a ser mais factual do que interpretativa e, por isso, menos interessante para as questões que aqui nos ocupam.⁷⁷

A primeira corrente é protagonizada por Almeida Garrett e Teófilo Braga. A história literária, tal como praticada — e ainda que muito diversamente praticada — pelos dois autores oitocentistas, parece querer cartografar simultaneamente uma geografia precisa — a da literatura portuguesa, tal como a entendem — e uma utopia, i.e., um lugar (ainda) por existir que prefiguraria a *genuína* literatura nacional. A recusa do que crêem existir e ter existido põe a descoberto um horizonte de potencialidades diferentes que o estudo sintomatológico de Garrett e Braga constrói em dissonância com o presente.⁷⁸

⁷⁷ Incluem-se neste grupo a *História da Literatura Portuguesa* de António José Barreiros (1965) e a *História Literária de Portugal. Séculos XVII a XX* de Mário Fiúza (1972) nas quais não nos deteremos aqui.

⁷⁸ Leia-se, a este propósito, o que diz Carlos Ferreira da Cunha em *A Construção do Discurso da História Literária na Literatura Portuguesa do Século XIX*: «No discurso da história literária em Portugal, em termos genéricos, até 1880, o balanço desta narrativa traduzia-se no diagnóstico de que a literatura portuguesa era "imitativa" e se encontrava, como o país, em estado de decadência. Se a necessidade de regeneração se inscreve já no programa dos românticos portugueses [...], esta ideia sobredeterminaria o pensamento da Geração de 70 e dos movimentos nacionalistas posteriores. A literatura e a sua história funcionam neste contexto como signo ou sintoma da situação do país, mas a grande preocupação dos que se consagravam à história literária consistia sobretudo na resolução das questões políticas e sociais da nação» (Cunha, 2002: 217).

**mapas, ilusões & outras transgressões.
para uma problematização de conceitos-chave**

No «Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa», Garrett esboça um quadro muito crítico da literatura portuguesa que contrasta com a excelência que o autor reconhece à língua pátria. Assim, porque esta é «rica, livre e majestosa» e se «adapta», «chega» e «amolda» aos outros idiomas, literaturas e tradições (Garrett, 1984: 17), perdeu a literatura nacionalidade, o mesmo é dizer originalidade: «mui pouco ficou para o que era nacional, para o que já tínhamos, para o que poderíamos adquirir ainda, para o que naturalmente devia nascer de nossos usos, de nossas recordações, de nossa arqueologia, do aspecto do nosso país, de nossas crenças populares, e enfim de nossa religião» (*ibidem*). A propensão para acolher o outro, sob a forma de modelos estrangeiros, teria resultado numa diminuição da especificidade nacional da literatura. Também o processo histórico de perda da independência teria contribuído para a perda de relevância criativa:

Tínhamos perdido a independência; perdemos logo o espírito nacional, o timbre, o amor pátrio (que amor da pátria poderá haver em quem pátria já não tem); a lisonja servil, a adulação infame levou nossos desonrados avós a desprezar o seu próprio riquíssimo e tão suave idioma, para escrever no gutural castelhano, preferindo os sonoros helenismos do português às aspiradas *arávias* da língua dos tiranos. Vergonha que só tem par nas derradeiras vergonhas com que nos enxovalharam a língua e a fama os tarelos, francelhos, galiciparlas e toda a caterva dos galómanos. (*ibidem*: 25)

Esta situação estende-se, como se infere do excerto supracitado, à contemporaneidade do autor, o que o leva a terminar o ensaio de forma sintomaticamente negativa e utópica: «A literatura portuguesa não mostra presentemente grandes sintomas de vigor: mas há muita força latente sob essa aparência; o menor sopro animador que da administração lhe venha, ateará muitos luzeiros com que de novo brilhe e se engrandeça» (*ibidem*: 44). O desnorte do presente do indicativo não exclui, portanto, a esperança contida no futuro do presente.

Nos «Prolegómenos. Elaboração Orgânica da Literatura», Teófilo Braga começa por definir o que é literatura:

Para que uma Literatura se forme é necessário que uma *raça* fixe os seus caracteres antropológicos pela prolongada hereditariedade, que funde a agregação ou consenso moral de *Nacionalidade*, tendo o estímulo de resistência na sua *Tradição* e na unidade da *Língua* disciplinada pela escrita, universalizando a relação psicológica das emoções populares com manifestações concebidas pelos génios artísticos.

Compreendida assim a Literatura é uma síntese completa, o quadro do estado moral de uma nacionalidade representando os aspectos da sua evolução secular e histórica. O valor de qualquer Literatura patenteia-se nas condições do seu desenvolvimento, definindo os factores sociais que a motivam e de que ela é expressão consciente. (Braga, s.d.: 13)

A literatura assim entendida é simultaneamente o rosto da nação e um projecto nacional, o que, mais uma vez, configura o cruzamento, na história literária, de uma componente retrogressiva com um horizonte utópico. Em consonância com este posicionamento, Teófilo Braga defende, polemicamente, no volume da sua *História da Literatura Portuguesa* dedicado ao romantismo, não existir a literatura portuguesa, porquanto esta seria um repositório de distorções importadas:

A palavra imitação resume a síntese da literatura portuguesa; do século XII a XIV imitámos o lirismo provençal; no século XV imitámos o lirismo castelhano; no século XVI, o lirismo italiano; no século XVII, as aberrações castelhanas e italianas de gongoristas e marinistas; no século XVIII imitámos o regime poético de Boileau. Quando no século XIX viesse a prevalecer na Europa a nova compreensão das literaturas sob o seu aspecto nacional, em Portugal havíamos também de imitar o romantismo. (Braga, s.d.: 65)

E não existe literatura em Portugal, porque a ideia de «nacionalidade» é também ela estranha aos portugueses que, em termos económicos, se teriam limitado a explorar a alteridade (árabes, africanos, açorianos e brasileiros) e a Igreja. Daí que Teófilo afirme sem pudor: «Em Portugal, nunca os escritores receberam inspiração das tradições nacionais, por um motivo muito fácil de explicar: porque não tivemos nacionalidade» (*ibidem*). Assim, a apreciação que Teófilo faz dos maiores vultos da primeira geração do romantismo português fica agrilhoadada a uma ausência: a falta de originalidade deriva do défice de nacionalidade. A tradução aparece, as mais das vezes, associada à ideia de «imitação» e, portanto, de preservação de um *status quo* em que a inventividade nacional é desprezada. Detenhamo-nos sobre a apreciação diversa que o historiador faz de Garrett, Herculano e Castilho:

Além de outros pecados literários, como o elogio em boca própria, que Garrett usa em todos os seus prólogos por falta de consciência da acção que exercia, algumas vezes caiu no acto infeliz do plágio, para suprir assim a falta de estudo ou de ideias. [...] O grande talento artístico de Garrett não tinha outras bases científicas além das suas primeiras leituras do tempo de Coimbra; para ser dirigente possuía a generalidade de vistas, mas faltava-lhe uma especialidade. Os velhos espíritos especialistas, o erudito exclusivo e maçudo, reagiam contra a sedução do seu brilhantismo, e o cardeal Saraiva, ao ver a levandade em que caiu Garrett plagiando esse pobre artigo francês, dizia compungido mas glorioso: «Eles são assim.» Esta frase caracteriza bem os escritórios portugueses do romantismo, plagiaram, imitaram, parafrasearam, traduziram como quem quer fazer livros sem ter ideias, e quando chegaram a exercer acção não tiveram a consciência de um destino. (*ibidem*: 158)

Herculano iniciou em Portugal a imitação das novelas de Walter Scott, em condições que pouco o coadjuvavam; não tinha uma vida e um sentimento nacional a avivar, porque Portugal estava inteiramente esquecido do seu passado, não estava fortalecido com o estudo das tradições, que ainda não haviam sido exploradas, e faltava-lhe esse talento descritivo de Scott, que era por ele próprio excedido no dom maravilhoso do diálogo com

mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave

que verifica as peripécias menos fecundas. Tudo isto influiu na forma pálida e sem relevo dos romances históricos de Herculano, em que o efeito artístico está prejudicado por um esforço que o estilo retórico não consegue encobrir. (*ibidem*: 217-218)

Amendrontado pelo eco das lutas sociais, Castilho, não querendo compreender o século nas suas flutuações de princípios e de crenças, aderiu ao lado estático das instituições, cantou a monarquia absoluta, retirou-se de corpo e alma para a admiração dos exemplares antigos cuja predilecção adquirira nos seus primeiros estudos e preferiu sempre a imitação à invenção. (*ibidem*: 297)

Partindo da assunção de que «[a] arte interpreta as tradições nacionais inspirando-se delas restituindo-lhes a vida primitiva, as suas cores, interessando-nos, fazendo-nos solidários com o passado, que é em que consiste o vínculo mais forte da nacionalidade» (*ibidem*: 138), Teófilo conclui pelo fracasso de Garrett, Castilho e, sobretudo, Herculano em constituir uma escola de pensamento, em construir património cultural, apontando questiúnculas pessoais como causa maior do inêxito. Assim não nega que «Herculano e Garrett escrevessem livros que se desviassem do trilho batido até ao seu tempo»; porém, afirma que «esses livros não tiveram em vista realizar uma tese superior, e os esforços destes dois homens, longe de se coadjuvarem, cedo se inutilizaram pela desmembração; nenhum teve o dom sublime de ver robustecer-se em volta de si uma mocidade prestante» (*ibidem*: 86). A vaidade pessoal ter-se-ia sobreposto ao projecto nacional, desbaratando deste modo o momento histórico propício. O juízo é, por isso, feroz:

Com a boa vontade que os poderes públicos tinham então pelo desenvolvimento intelectual desta terra, o que se não teria feito se estes três homens [Garrett, Herculano e Castilho] fossem um pouco mais inteligentes para se proporem um plano, e mais elevados para se não odiarem! Se mais se não tivesse feito, pelo menos não se veriam em breve esterilizados todos os esforços que cada um tentou parcialmente. (*ibidem*)

Daí que o volume dedicado ao romantismo pareça muitas vezes ressumar algum ressentimento pela oportunidade perdida que estes três autores representariam — mostrando-se Teófilo apostado mesmo, no caso de Herculano, em simbolicamente matar o pai: «Herculano rompeu com a geração nova do seu país e a esta competia retirar-lhe o poder espiritual, fazendo o processo crítico da inteligência e da missão do grande homem» (*ibidem*: 161-162), de modo a prosseguir o projecto de «invenção da tradição», como lhe chama apropriadamente Carlos Ferreira da Cunha (2002:333ss.).

Embora seja mais complexo do que pode aprofundar-se neste lugar,⁷⁹ o percurso historiográfico de Teófilo Braga é revelador, por um lado, da estreiteza de um projecto de história literária fundado apenas no pólo da produção e, por outro, da extrema subjectividade que, de forma paradoxal, resulta de uma historiografia convicta da sua própria neutralidade. Bastará citar aqui a Advertência ao volume V, para, em contraponto com os exemplos atrás mencionados, avaliarmos da justeza da crença que, curiosamente, tem o efeito perverso de enraizar, de modo mais evidente, o discurso no tempo do seu descontentamento.

A dificuldade de escrever a História da Literatura Portuguesa Moderna não está em manter a imparcialidade no juízo que se emite sobre cada escritor; para isso, basta ter sempre presente que se dá uma prova da probidade diante do tempo que julga todos, para não ousar fazer da história um tribunal de ressentimentos pessoais. Demais, a história literária, como disse Guizot, tem sobre a história geral a máxima vantagem de possuir e poder mostrar os objectos que pretende fazer conhecer; assim, está também menos sujeita a aberrar a verdade.

Para nós, porém, subsiste uma forte dificuldade, que não será possível vencer: neste período da história moderna da literatura temos de pé com todo o seu prestígio a opinião fundada sobre as primeiras emoções produzidas pelas tentativas românticas de 1824 e de 1838. Esta opinião está atrasada mais de meio século e em desacordo com o estado actual da crítica. Tendo de analisar aqui reputações que se nos impuseram por costume e autoridade não discutida, e que vemos respeitadas por hábito, quando procuramos o fundamento dessas admirações, só achamos com pasmo talentos sem disciplina entregues a um humanismo insciente e sem intuítos filosóficos. Foi por isso que essas reputações só produziram admiradores em vez de continuadores do seu espírito. Este livro vai de encontro a muitos preconceitos e será por isso bastante atacado, mas conseguindo agitar a opinião que se imobiliza em dogma conseguiu-se tudo. (ibidem: 11)

Eis Teófilo *contra mundum*. De certo modo, o que o historiador se propõe neste texto introdutório é, mais do que desentronizar textos e autores,⁸⁰ reinterpretá-los e reavaliá-los à luz de um sistema de valores que é seu e do seu tempo. Teófilo recusa assim, com todas as consequências que tal posicionamento implica, um cânone novo:

As novas configurações do cânone, os novos modos de ler o cânone existente, são a conquista individual e colectiva face ao passado. Mas essas configurações são também uma forma ideológica de redução das diferenças e uma forma de sacralização do presente, ou do que nos diferentes passados convém fazer concordar para que a história seja sempre uma espécie de acorde sem *comma pitagórico*, isto é sem desarmonia. Recusar

⁷⁹ Para uma leitura mais alargada do contributo de Teófilo Braga para a historiografia literária, vide *A Construção do Discurso da História Literária na Literatura Portuguesa do Século XIX* de Carlos Ferreira da Cunha (2002).

⁸⁰ Apesar da desconstrução radical que aplica a muitas apreciações, Teófilo não sugere um cânone diferente, antes se limita a registar uma espécie de «desgosto» com o que a literatura lhe parece ser.

mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave

pensar esta fronteira, entre o facto histórico-literário e o uso ideológico e canónico do mesmo, é recusar o pensamento. (Martins, 1993/1994: 82-83)

Porém e apesar de se inscrever, e às suas apreciações, num contexto epocal datado porque por demais afirmado,⁸¹ não podem subsistir dúvidas de que *A História da Literatura Portuguesa* de Teófilo Braga é ela própria um monumento da história da história literária, tendo marcado indelevelmente gerações e a leitura que estas fizeram de autores e obras: «O que parece indiscutível é o papel fundador de Teófilo Braga ao nível da história da literatura portuguesa, não deixando, no entanto, de ser devedor da historiografia de Herculano e dos trabalhos anteriores no âmbito do estudo histórico e crítico da literatura portuguesa» (Cunha, 2002: 362).

Comprova-se, assim, que o discurso e as práticas historiográficas integram e explicam elas próprias os modos de evolução literária, ou seja, há que estudar as formas consagratórias para melhor se entenderem os percursos literários no concreto dos casos:

[L]es stratégies des agents e des institutions qui sont engagés dans les luttes littéraires ou artistiques ne se définissent pas dans la confrontation pure avec des possibles purs; elles dépendent de la position que ces agents occupent dans la structure du champ, c'est-à-dire dans la structure de la distribution du capital spécifique, de la reconnaissance, institutionnalisée ou non, qui leur est accordée par leurs pairs-concurrents et par le grand public et qui orient leur perception des possibles offerts par le champ et leur «choix» de ceux qu'ils s'efforceront d'actualiser ou de produire. (Bourdieu, 1998: 341)

Se, como afirma Maria de Lurdes Ferraz, «a evolução literária não admite rupturas profundas, pois a memória de cada obra é sempre uma leitura possível do passado, mais ou menos distante, em função do presente que se conhece» (Ferraz, 1993/1994: 58), então a historiografia literária é sempre eco do passado e reflexo do presente. Estudar história da história da literatura é assim refazer percursos consagratórios e entender leituras e opções que dizem (também) do lugar do historiador. O literário passa também pelo (re)conhecimento desta recepção que, sendo mais «profissional», não é menos «histórica». Teófilo integra, claramente, o projecto da chamada Geração de 70 que, de uma forma radical, se instituiu em ruptura com os rituais de canonização literária e cultural vigentes. Se é certo que «é uma geração que, para revolucionar culturalmente,

⁸¹ A este propósito, vide Bourdieu (1998: 342): «Ce travail d'objectivation, lorsqu'il s'applique [...] au champ même dans lequel se situe le sujet de l'objectivation, permet de prendre un point de vue scientifique sur le point de vue empirique du chercheur, qui, étant ainsi objectivé, au même titre que les autres points de vue, avec toutes ses déterminations et ses limites, se trouve livré à la critique méthodique». É evidente que não é nossa pretensão impor critérios aos historiadores do passado que são mais propriamente nossos. Porém, a história da história literária possibilita um esclarecimento dos fenómenos que, ajudando à construção do literário, não são estritamente do interior da literatura.

procura uma profunda e congregadora tradição cultural» (Machado, 1998: 17), também não é menos verdade que a *História da Literatura Portuguesa* de Teófilo Braga pretende repensar o cânone, reinterpretando-o à luz do seu lugar e posicionamento ideológicos.⁸²

Contemporânea da obra de Teófilo, a *História da Literatura Portuguesa* (1875) de Simões Dias, configurando embora uma atitude crítica em relação à «portugalidade» da literatura, assume uma posição mais didáctica, a que não será alheio o facto de ter sido «aprovada superiormente por portaria de 30 de outubro de 1905 para o ensino secundário» (Dias, 1905: frontispício), e menos polémica.

A litteratura portugûesa não possui o caracter organico e evolutivo da litteratura grega, nem a feição pratica e utilitaria da romana, mas nem por isso deixa de ser original e independente, pois que em mais de um momento da sua historia traduz com exactidão o sentimento e as aspirações da alma popular e sabe interpretar os grandes interesses do país, reflectindo ao mesmo tempo as correntes litterarias que circulam na Europa.

[...]

Assim é que nos seculos XIII e XIV acompanhamos a corrente francesa; no seculo XV a hespanhola; no seculo XVI a italiana; no seculo XVII outra vez a hespanhola; no seculo XVIII a francesa; e no seculo XIX o romantismo, que dominou todas as litteraturas cultas da Europa. (Dias, 1905: 144-45)

De salientar que, nesta caracterização da literatura portuguesa, a tendência para a imitação, identificada polemicamente por Teófilo, é suavizada através da utilização do verbo «acompanhar» que remete para a noção de paridade cultural.

A segunda vertente encontra voz, exaltada e altissonante, em José Agostinho que se propõe, na Introdução, reescrever a história da literatura portuguesa.

[E]ncarados mais filosoficamente os documentos literários de Portugal, devemos notar 8 épocas: *Época de formação* (Escola medieval ou provençal); *Época de consolidação* (Escola dos poetas palacianos e dos cronistas); *Época de perfeição* (Escola italiana ou Quinhentista); *Época de decadência* (Escola Gongórica); *Época de reconstrução* (Escola Arcádia ou Francesa); *Época de desorientação* (Escola Romântico); *Época de desnacionalização* (Escola Realista); e *Época de neo-reconstrução* (Escola Tradicionalista-Regionalista).

⁸² Veja-se o que, a este propósito, diz Álvaro Manuel Machado em *A Geração de 70*: «Teófilo Braga (1843-1924) [...] esteve ao lado de Antero de Quental (de quem compartilhou, aliás, as recordações da infância açoriana) no início da reacção contra o academismo vagamente romântico de António Feliciano Castilho (Questão Coimbrã). E ainda porque, embora «*gauche imitateur de Hugo*», como também diz Vitorino Nemésio, é um iniciador, por vezes limitado pelo seu fanatismo jacobino, dos estudos panorâmicos da literatura portuguesa, com a publicação de *Teoria da História da Literatura Portuguesa* (1872), contestada por Antero que se opôs ao seu positivismo comtiano, e sobretudo de *História do Romantismo em Portugal* (1880) e *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa* (1892)» (1998: 61-62).

mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave

[...] A 1.^a corre paralela à existência da dinastia Afonsina. A 2.^a decorre de 1385 a 1521 (de D. João I a D. João III). A 3.^a decorre de 1521 a 1580. A 4.^a decorre de 1580 a 1700. A 5.^a decorre desde 1700 a 1826. A 6.^a decorre desde 1826 a 1860. A 7.^a decorre desde 1860 a 1915. Enfim, a 8.^a vem de 1915 até aos nossos dias.

[...] A 1.^a Época acentua o poder e originalidade do espírito lusitano em luta com o espírito estrangeiro, no amor das tradições, mas recebendo daquele invencíveis influências. A 2.^a Época revela a expressão quase definitiva do sentimento nacional através das tendências assimiladoras e eruditas. A 3.^a Época manifesta o grau de perfeição com que o sentimento nacional se afirmou dentro da Renascença. A 4.^a Época demonstra a depressão do sentimento nacional dentro da depressão social e política, sacrificando ao hispanismo a originalidade portuguesa. A 5.^a Época afirma a ansia de ressurgimento, bastante desvirtuada pelo intelectualismo pombalino. A 6.^a Época patenteia os efeitos do intelectualismo pombalino, peorados pelo espírito estrangeiro do liberalismo, apesar das intenções tradicionalistas dos primeiros românticos. A 7.^a Época ostenta desdém irónico pelo sentimento nacional e profundo scepticismo sobre os destinos da Raça. A 8.^a Época, reconstrutora da História, moralizadora da Arte, e reabilitadora da Sinarquia nacional, integra o espírito do Passado nos progressos do Presente e nas sólidas esperanças do Futuro. (Agostinho, 1927:5-8)

A esta luz, José Agostinho pretende confessadamente rever o cânone reabilitando «os injustamente esquecidos» e reduzindo «consagrações arbitrárias (*ibidem*: 2). Das «consagrações arbitrárias» parece fazer parte Almeida Garrett, apelidado de moralmente medíocre (*ibidem*: 350) e egoísta e propenso a «taras morais» (*ibidem*: 352), enquanto Castilho é, sem dúvida, um dos reabilitados, também como tradutor, uma vez que nacionaliza tudo o que verte para português. A apreciação de Castilho é reveladora da ideologia em que José Agostinho inscreve a sua *História*: sendo um bom português, ele é um bom poeta.

Pelo bom gosto, pelas deliciosas eufonias do seu estro, pela riqueza e pureza verbalista, Castilho tem um alto e inconfundível lugar no nosso romantismo. Como disse Silvio Romero, merece mais a primacialidade como poeta-artista do que Almeida Garrett. As qualidades de Castilho — elegância, vernaculidade, imaginação opulenta, sentimento delicado — são prejudicadas, porém, pelo pendor excessivo para a arte pela arte, que o conservou intensamente novi-classico, a-pesar-de perfilhar e até dirigir o Romantismo. Contudo, o poeta excede freqüentes vezes o artista, e a sua simpatia pelos velhos canones teve uma prestigiosa, ainda que passageira, influência repressora na nossa escola romântica. A sua imaginação facilmente apropriava, de vez em quando, o sentimento nacional, que Castilho encontrava, vivo e palpitante, nos tesouros da língua, conhecida por êle profundamente. (*ibidem*: 358)

Desta apreciação, que se repete para outros autores,⁸³ se conclui que a consagração não se rege apenas por critérios de ordem estética, antes constituindo considerações de carácter

⁸³ Alexandre Herculano é caracterizado como «essencialmente um grande e verdadeiro poeta. Não se prendeu com erotismos frívolos, nem se deprimiu em labores de arte pela arte. A inspiração derivava-lhe do coração puro, em aliança rara com a elevação do pensamento e com a inteireza do carácter impecável. A simplicidade do seu espírito foi, porém, toldada e até deprimida pela filosofia racionalista, predominante no seu tempo» (Agostinho, 1927: 354). Já Camilo é apodado de «[e]scritor fecundíssimo, com grandes qualidades de polígrafo, dotado de maravilhosa genialidade verbal, de imaginação quase sempre feliz e de bastante poder analítico, nada bem orientado filosoficamente, mas com robustas

**mapas, ilusões & outras transgressões.
para uma problematização de conceitos-chave**

moral factor determinante na ponderação do valor dos escritores e das obras. Se Pascale Casanova tem razão ao declarar que «les champs [littéraires] nationaux se structurent aussi selon l'opposition entre un pôle autonome et cosmopolite, et un pôle hétéronome, national et politique» (2002: 8), então não restam dúvidas de que José Agostinho se enquadra no pólo heterónimo e, mais do que nacional, nacionalista, posição a que não será estranha o ano em que o historiador publica o texto.

O terceiro veio da reflexão historiográfica parece distinguir-se pela vontade de uma análise desapassionada e neutra, talvez em resposta quer às posições mais contundentes do discurso crítico de Teófilo, quer a um certo desvario retórico de José Agostinho.

Dentro desta corrente, há historiadores que, acreditando ser a história da literatura uma ciência positiva, se escusam a apreciações demasiado subjectivas. As considerações acerca do público a que os textos se destinam começam a preponderar, rejeitando os historiadores um discurso mais denso e menos apelativo em nome do leitor comum.

Quem, entre nós, pretenda estudar literatura, não tem, para lhe guiar os passos, um livro claro, simples, sucinto, contendo apenas o que é preciso saber, sem exageros de erudição bibliográfica e crítica. Não tem, e devemos confessar que faz falta, sentindo-a professores e alunos que têm que recorrer a livros que ou pecam por desenvolvidos exageradamente ou por ficarem àquem, por acanhados, do que dêles se pretende. Essa lacuna, pensaram os autores preencher, escrevendo uma obra que não pecasse por demais ou de menos, e onde o leitor tivesse apenas a matéria prestadia que pretende para o estudo especial da história literária e para a sua cultura geral.

Assim, juízos críticos foram reduzidos ao mínimo e as opiniões só às indispensáveis, para não impedir no estudioso a formação ou a independência das suas. A documentação e os factos foram levados ao máximo, visto que a história da literatura é uma ciência positiva e como tal se deve ensinar e aprender. (Fortes e Sampaio, 1936: 4)

Não pretendi suscitar enigmas indecifráveis, mas arredá-los; esforcei-me estoicamente por trilhar terreno firme e claro, não me transviando nas selvas da dúvida, das transcendências, dos malabarismos metafísicos que vêm a ser, muitas vezes, cogitações de matoide. Quis resolver os problemas, nunca gerá-los. Entendi ser sintectico e afirmativo. E decidi usar de expressões directas e simples, revigorando a doutrina na frágua da convicção animadora. É que não estava no meu plano compor uma história de minudentes análises, totalmente descabidas aqui, mas pôr ao alcance dos estudiosos um manual que lhes fosse um conselheiro e um guia.

[...]

faculdades de assimilação e exposição, é o nosso maior romancista depois de A. Herculano. Não tem a disciplina mental e a saúde moral do autor do *Eurico*. [...] Não resiste, enfim, tanto como Herculano ao fundo de desorientação que caracteriza o espírito romântico, e antes avoluma com uma nota muito pessoal e pessimista aquele defeito deplorável que preparou de-pressa o falso realismo» (*ibidem*: 383-384).

mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave

Não me pareceu tolerável, numa obra desta natureza, sobrecarregar o texto com o luxo de nótulas, pormenores, observações — miuçalhas. A exposição deve ser sucinta e nua de aparato doutoral, se não quisermos enjoar a atenção do leitor. A brevidade e a clareza, sem fastientas minúcias, foram propósitos que sempre me guiaram nesta jornada. (Ferreira, s.d.: 6-7)

O pressuposto de alguma frugalidade nos juízos valorativos deriva sobretudo do facto de muitas destas obras se destinarem ao público jovem do ensino secundário; porém, este despojamento conduz frequentemente a um comedimento radical na reflexão sobre a presença do outro (literatura estrangeira, traduzida ou não) e do seu impacto na literatura portuguesa.

Outros ainda sublinham os critérios de racionalidade do presente que, a par da crença no progresso, se afiguram eternos e universais e justificam, curiosamente, a (suposta) neutralidade do historiador. As palavras introdutórias de Feliciano Ramos à sua *História da Literatura Portuguesa* são exemplares deste princípio, até pelas contradições de que se mostram eivadas: se, por um lado, se admite a precariedade dos juízos valorativos, por outro, crê-se numa estruturação da cultura ocidental assente em valores eternos. O discurso articula-se assim em torno de uma contradição fundamental que, desejando a imparcialidade, revela a historicidade do anseio.

A que normas e métodos se cingiu esta **História da Literatura Portuguesa**? Sempre se quis que a inspirassem intuítos de exactidão e realismo; também houve o propósito de tudo sujeitar ao controle da experiência, da observação e do bom senso; aspirou-se ainda a prescindir da crítica exclamativa, dos devaneios retóricos e das fugas apriorísticas. Não esqueçamos, porém, que em história literária mantém-se sempre a possibilidade de conclusões e juízos precários, embora possa haver uma percentagem considerável de rigor científico. Este aparece na medida em que o historiador se documenta com largueza e precisão, e adopta, com perseverança, aquela posição de prudência e independência, a que se refere o grande pensador contemporâneo Tristão de Ataíde, ao definir a «mística do crítico» no livro *O Crítico Literário*.

Para além destas perspectivas críticas e estéticas que o livro deixa perceber, ou na antecâmara de uma curiosidade permeável à variedade de produções artísticas, é evidente, nesta **História da Literatura Portuguesa**, o reflexo de um dispositivo intelectual construído, como não podia deixar de acontecer, em função das medidas de valor e dos conceitos filosóficos que se nos têm afigurado mais racionais e eficientes, o que equivale a dizer que nos decidimos por aquela concepção do homem e da vida condicionada pelos valores eternos e permanentes, que, fundamentalmente, têm estruturado a cultura ocidental. (Ramos, 1956: s.p. [Prólogo à 2.^a ed.])

Desta corrente emerge ainda a voz singular de Mendes dos Remédios que, sendo de todos aquele que mais se ocupa da literatura traduzida, o faz de modo que não podemos deixar de sublinhar pelo facto de repetir uma posição que parece permear o pensamento português sobre tradução desde que dele há memória — traduz-se porque precisamos;

mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave

porém, não há como esquecer que o acto em si é, muitas vezes, denegridor do bem maior que possuímos: a língua nacional. Eis a tradução como tentativa.

Mais duma vez tenho sido interrogado sobre se tal ou tal obra de autôr estrangeiro tem tradução portuguesa.

Procurei satisfazer nesta edição essa curiosidade, indicando as traduções que, no meu entender o mereciam ser, faltando algumas que ou eu desconhecia, ou no momento não me ocorreram. Mas não o fiz para todos os livros indistintamente. Não devia fazê-lo. Muitas das traduções que teem curso em Portugal sam obra de anónimos, produto de especulação comercial. Os nossos homens de letras traduzem pouco, ou porque se absorvem em obras originaes, ou porque não resistiriam á avalanche dos aventureiros, que invadiram as letras como uma manada de búfalos, avassaladoramente. Muitas das obras primas dos escritores contemporâneos chegam-nos em traduções de traduções, que já de si não primam pelo gôsto, nem pela correção.

A lingoa portuguesa, tam bela, tam sonora, tam correcta, tam engalanada para os triunfos das alegrias, como maviosa para os trenos da piedade ou da tristeza, cheia de harmonias variadíssimas, tendo côres para toda a escala de sentimentos, voz rítmica para todas as idéas, expressão para todos os simbolos, essa lingoa cheia de sol, de policromia e de beleza, que vive ainda hoje nas formosas páginas de Fialho de Almeida por exemplo, ou nos versos trabalhados como um vaso do Renascimento, de Eugénio de Castro, aparece-nos em taes livros desfigurada, maltratada, sangrenta, digna do desprezo mais aviltante.

Castilho pôde merecer censuras pela falta de exactidão com que trasladou o Fausto de Goethe. Mas em matéria de boa e lídima lingoagem portuguesa ninguem lhe atirou jámais uma pedra, nem com justiça o poderia fazer. Seria para desejar que ao menos se procurasse zelos os interesses da lingoa portuguesa, que não sam incompatíveis com os do comércio, parece-nos... (Remédios, s.d.: xxvi-xxvii)

A tradução aparece-nos aqui exuberantemente, apenas para ser reduzida, em termos ideais, a actividade secundária de «homens de letras» e, em termos reais, a uma crítica devastadora, que culmina na comparação dos tradutores a «manadas de búfalos» que, por ignorância, calcam os esplendores da língua portuguesa.

A preocupação com a língua constitui um *leitmotiv* na reflexão paratextual sobre tradução porquanto a tradução é vista como um acto de potencial violência sobre o idioma, as mais das vezes caracterizado como inultrapassável.⁸⁴ Cite-se, a título ilustrativo, a posição clara do intelectual quinhentista Duarte de Resende, tanto mais relevante quando surge do confronto com um texto e um autor inequivocamente canónicos: «[Q]ue bem creio que nenhuma das línguas de Espanha (e se disser de toda a Europa não me arrependerei) tem a vantagem da Portuguesa, para em ela se tratar de graves e excelentes matérias, como são

⁸⁴ Na primeira metade do século XIX, Almeida Garrett constituirá uma das raras vozes que, num passo de *As Viagens na Minha Terra*, opõe a eloquência de uma língua estrangeira à pobreza das línguas românicas: «Não me atrevo a pôr aqui o resto da minha infeliz tradução; fiel é ela, mas não tem outro mérito. Quem pode traduzir tais versos [introdução ao *Fausto* de Goethe], quem de uma língua tão vasta e livre há-de passá-los para os nossos apertados e severos dialectos romanos?» (Garrett, 1956: 162).

as deste Autor [Cícero]» (Resende, 1982: 37-38). Não raro, porém, a exaltação da língua portuguesa contribui para o aviltamento da tradução e do tradutor, tidos como responsáveis pelo abastardamento daquela: «Extremei o que pude em imitá-la [paixão de M. d'Arnaud], e em evitar os galicismos, de que abunda grande parte das nossas traduções, e que nos enxovalham o fértil e majestoso Idioma, só indigente e inculto na opinião das pessoas que o estudaram mal» (Bocage, 1973: 14).

Nesta terceira corrente, que se caracteriza por uma atitude protocritica em relação à própria actividade da historiografia, impõe-se uma figura fundamental para a reflexão sobre a história e a actividade do crítico literário: Fidelino de Figueiredo. Este historiador e crítico literário parece, nos textos que produz ao longo dos tempos, estar relativamente consciente das instabilidades que caracterizam o próprio acto de historiografar a literatura, começando, logo em 1917, por interrogar a noção de «nacionalidade» quando aplicada à literatura (*vide* Figueiredo, 1917: 71-82). Em que consiste afinal o carácter nacional de uma literatura?, pergunta-se Fidelino de Figueiredo. Em grande parte, ele assentaria na língua que é «por si todo um mundo de nacionalidade: contem uma historia nacional, uma psychologia nacional, uma esthetica nacional, é resultante do passado e um reflexo do presente» (*ibidem*: 74). A língua constitui-se, aqui como em Mendes dos Remédios, eixo central da nacionalidade, sendo que língua e nacionalidade tendem, na reflexão de Fidelino de Figueiredo, a definir-se em reciprocidade tautológica. A língua seria a ancoragem originária — enquanto repositório da memória do sistema — e o horizonte — enquanto espaço de inovação e criação — da nacionalidade.

[A] velha lingua portuguesa é sempre aquella lingua que usaram os nossos reis, os nossos guerreiros da Africa, India e America, que cultivaram os nossos poetas, é sempre effeito lógico e determinado da transformação do baixo latim, com osmose de elementos estranhos, da evolução de oito seculos de historia e litteratura, do reflexo do teor da vida nacional; quanto é legitimamente português nella vernacularmente se poderá dizer, desde o objecto commum, de uso domestico, ao mais delicado cambiante de sentimento. As principaes facetas do genio português, a paysagem portuguesa, quanto sente, pensa, faz e vê a generalidade dos que fallam a lingua portuguesa, tudo se póde sem esforço, sem necessidade de crear neologismos ou affoitar novas construcções de syntaxe, dizer em nossa lingua com clareza e precisão. Porém, aquelles modos de ser do sentimento ou do pensamento e aquella teor de vida, que são muito oppostos ás caracteristicas da nacionalidade, só com diligencias difficultosas, por meio de hybridos neologismos ou apressados estrangeirismos inexpressivos e inestheticos se póde dizer. (*ibidem*: 73)

A língua constitui assim a pedra-de-toque de tudo quanto é nacional. Porém, Fidelino apercebe-se de que esta não é uma posição sem arestas. Daí que se pergunte como acolher numa história da literatura portuguesa autores que, escrevendo em português, reclamam para si uma nacionalidade outra, como acontece com os escritores a que chamaríamos

hoje «pós-coloniais»?⁸⁵ Ou como registar na qualidade de nacionais obras de autores que, sendo portugueses, escrevem noutros idiomas, como Jorge de Montemor ou D. Francisco Manuel de Melo? A decisão parece, em última análise, competir ao discernimento criterioso e crítico do historiador:

Primeiramente deverá ir-se procurar qual foi a formação espiritual desse auctor que escrevendo em lingua estranha se notabilizou, quaes as correntes intellectuaes e influencias litterarias, qual a materia politica, moral ou social que á sua observação se offereceu, quaes os elementos componentes da sua constituição. Depois de discriminada a sua formação espiritual, haverá que apurar o cunho de nacionalismo que, na obra em lingua estranha escripta, imprimiu esse auctor [...]. Assim feito, teremos de considerar no que fez o tempo, bom julgador, á obra desse escriptor, qual foi o publico que utilizou a sua obra, em que evolução litteraria ella se foi encorporar. (*ibidem*: 81)

Assim é o historiador que, a partir da análise de elementos tão imprecisos como a «formação espiritual» ou o «cunho de nacionalismo» do autor, decide a que tradição literária pertence um texto. É certo que a estes traços se juntam outros mais determináveis, como o público-alvo, por exemplo, mas é a «perplexidade» do historiador que acaba por resolver eventuais ambiguidades: a fixação de um critério de nacionalidade é um problema «que não póde ser solucionado só com o ponto de vista juridico, nem com as tendencias do patriotismo avaro. Por meio da adopção de algum criterio se solucionariam esses encontros de jurisdicções, momentos em que o historiador das litteraturas sente faltar-lhe legitimidade, como se diz em direito, para allegar razões, para cumprir a sua tarefa» (*ibidem*: 71). Falhando assim o critério naturalmente nacional, o historiador tem de decidir, adentro de um quadro teórico que ele próprio define, que escritores cabem dentro da história literária nacional.⁸⁶

⁸⁵ Afirma Fidelino de Figueiredo a este propósito: «[Q]uando a autonomia politica quebra algumas fracções, surge o antagonismo patriotico contra a metropole, e esse anseio de nacionalismo com as variantes que o teor da vida social possa imprimir constitue as primordiaes differenças. Então, quando se póde concluir da evolução das varias litteraturas em taes casos, vão essas litteraturas infantes buscar ás fontes philosophicas e estheticas que dominam em seu tempo a directa inspiração, e não já á acção reflexa da metropole da sua lingua; então seus criticos, percorrendo a parte colonial da litteratura mãe, irão perscrutar todos os indicios de differenciação artistica, de autonomia, organizando com retalhos, pequenos pormenores, não uma lista de precursores, mas toda uma evolução literária» (Figueiredo, 1917: 74). Assim se teriam constituído as literaturas norte-americana e brasileira, por exemplo. Contudo, Fidelino adverte mais adiante: «Não se deverá [...] esquecer que a nacionalidade litteraria terá de derivar da creação duma nova tradição, cujo conteudo seja sufficientemente distinctivo» (*ibidem*: 77).

⁸⁶ A consciência histórica do lugar do crítico surge inequívoca no «Pequeno Prólogo» à *História Literária de Portugal (séculos XII-XX)* porquanto a guerra não poderá deixar de ter impacto nos valores da comunidade literária — Fidelino anuncia, sibilamente, George Steiner: «Este é um livro de recapitulação — recapitulação de um velho panorama histórico-literário, com sua arrumação de planos e sua hierarquia de valores. Será também um livro oportuno, isto é, em acôrdo com as tendências da época?

Todo o tesouro espiritual humano vai sofrer, não direi já uma depreciação, mas pelo menos uma violenta deslocação de valores, porque entre as conseqüências psicológicas da segunda guerra mundial há-de contar-se a definição de critérios novos de apreciação dos bens da vida e da própria essência dela.

Fidelino de Figueiredo ocupa um lugar único na historiografia da literatura portuguesa desde logo pelos inúmeros estudos que dedicou quer à história quer à crítica literária e pela forma criteriosa como olhou a literatura portuguesa. Assim, numa obra que constitui uma revisão de textos e posicionamentos passados — *História Literária de Portugal (séculos XII- XX)* de 1944 (?) —, Fidelino apresenta, na Introdução Histórica, uma definição de literatura como ocorrência social que deve ser entendida no quadro contextual que a produziu, enquadramento esse que inclui a relação que as obras estabeleceram com o público. Produção e recepção aparecem aqui como fenómenos inextricáveis, a prenunciar posições como as de Jauß.⁸⁷

Ainda que obra da inspiração individual dos artistas, a literatura é um fenómeno social, pelo idioma de criação colectiva e pelos problemas e inquietações que expressa, pelas reacções do autor ante uma colectividade e pelo eco da criação individual sobre a consciência nacional. Público e autores colaboram; e essa colaboração transforma ou amplia através dos tempos o sentido e a influência da obra individual.

É, pois, necessário ligar a história literária à história política e social que lhe serviu de quadro e lhe forneceu a matéria. Mas não é possível, nem era legítimo incluir num livro de síntese da história literária outro de síntese da história nacional. Bastará antepor-lhe um pequeno recordatório das linhas gerais das épocas político-sociais, paralelas às que adoptei na divisão cronológica da literatura. [Figueiredo, s.d.: 13]

E antes que uma sã criteriologia (V. Cap. VI de *A Luta pela Expressão*) os analise, compare e contraprove, tais critérios, empapados de preocupação utilitária, social e económica, hão-de fazer seus estragos? [1944 (?): 3-4].

⁸⁷ Esta posição encontra ainda eco melancólico na verificação de que, em Portugal, a literatura se caracterizou não raras vezes por um afastamento do público. Fidelino expõe assim os deméritos de uma cultura que se definiu por um sentimento de «coutada», em parte responsável pelo analfabetismo das classes mais baixas: «A literatura portuguesa viveu quasi sempre *distanciada do grande público*. Os autores portugueses raras vezes conheceram a emoção e o proveito de grande e duradoura popularidade que temos visto desfrutarem alguns escritores ingleses, franceses e russos. É bom recordar que este estreito e profícuo contacto dos autores com o grande público é coisa do século XIX, do regime liberal e da era da vasta influência da imprensa periódica. O desnivelamento da instrução na massa populacional e o desinteresse pela novidade, próprio dos países excessivamente dominados pelo sentimento passadista, reduzem muito o público literário, que assim não corresponde à expansão da língua. Isto se poderia dizer também a respeito de Espanha. Também contribui para essa falta de estreito e constante contacto o carácter subjectivo de muitos autores e o aristocratismo requintado de muitos deles. Essa larga repercussão das obras literárias sobre o público só se consegue quando este possui um alto nível de cultura literária e uma acatada crítica normativa, como sucedia em França, ou quando os autores são como que pastores espirituais, que objectivamente discutem problemas comuns e propõem soluções, como sucedia na Rússia. Nalguns períodos históricos, a literatura portuguesa tornou-se arcaizante e académica, noutros em extremo subjectiva e requintada, concebida num grupo selecto e recolhido, e para elle destinada. Muito mais que a tendência para a comunicação e para a função social, e que a solicitação do público, tem sido causa primordial desta literatura a invencível necessidade de expressão do autor» [Figueiredo, 1944(?): 50-51]. De salientar que este espírito de elite, que Fidelino tão bem caracteriza, foi também responsável pelo baixo estatuto de tradutores e pela imagem da tradução como mal necessário que percorrem o pensamento português, de forma mais ou menos explícita, até aos nossos dias. Ao contrário do que acontece noutros países, em Portugal os críticos literários ainda se vangloriam de ter lido os «originais», mesmo quando estão supostamente a avaliar textos traduzidos, o que, como é natural, os aparta de quem os lê.

mapas, ilusões & outras transgressões. para uma problematização de conceitos-chave

Preocupado em capturar os traços dominantes que caracterizariam a literatura portuguesa, Fidelino chega à seguinte sintomatologia:

As características gerais da literatura portuguesa parecem ser as seguintes:

a) a presença de um ciclo dos descobrimentos geográficos; b) o predomínio do lirismo; c) a frequência do gôsto épico, após o século do seu apogeu; d) a escassez do teatro, apesar da originalidade inventiva de Gil Vicente e das tentativas posteriores de restauração dos géneros dramáticos; e) a debilidade do espírito crítico e filosófico, enquanto formas autónomas da criação; f) a separação do público ou a sua tendência aristocrática; g) certo misticismo confuso de pensamento e de sentimento; h) e a preferência pelo estudo das formas difusas da psicologia, em vez dos retratos individuais e dos tipos. [Figueiredo, 1944 (?): 42-43]

Nesta definição tentativa temos todo um programa que nos poderá ajudar a entender o silêncio a que a historiografia literária votou a tradução. O elitismo que sempre teria caracterizado a literatura nacional resultaria em duas consequências indissociáveis: por um lado, recusa-se a tradução como abastardamento potencial da nacionalidade; por outro, entrega-se a sua prática a anónimos e semiletrados, a tal «manada de búfalos» de que falava Mendes dos Remédios. A tradução é má a jusante e a montante do seu exercício: porque é uma actividade menor é deixada a incompetentes e, porque é deixada a incapazes, é má. Esta posição separa, naturalmente, aqueles que têm acesso a línguas estrangeiras — que, a partir do século XIX e até meados do século XX, é fundamentalmente o francês⁸⁸ — do vulgo dos leitores. Acentua-se assim o abismo entre classes instruídas e a maior parte da população.

Fidelino aparece-nos assim como um historiador cujos esforços parecem anunciar posições posteriormente desenvolvidas por António José Saraiva e Óscar Lopes, numa história da literatura que assume alguma independência relativamente a factores de ordem política, sublinhando o carácter próprio da evolução literária: «[A] cronologia do desenvolvimento literário não coincide com a do desenvolvimento histórico geral: as escolas literárias pressupõem, em geral, os contornos mais ou menos definidos de uma formação social, embora surjam criações literárias precursoras e até preparatórias de uma dada evolução» (Saraiva e Lopes, 1996: 13). Opta-se assim por um critério de periodização

⁸⁸ A este propósito e entre muitos testemunhos possíveis, citemos um artigo de António Alçada Baptista intitulado «Douce France»: «Paris era mesmo a capital do mundo e muitos de nós vivíamos tudo o que era importante na vida por França interposta. Ter lido Gide, Proust, Balzac, os clássicos franceses e depois os filósofos e os jornais e as revistas, tudo isso me levou a uma certa forma de pensar, que decerto seria diferente se estivesse ligado a outro universo cultural. Não duvidem: há que ter em conta as contingências da cultura e o modo como as nossas cabeças ficam ligadas a determinados módulos que nos condicionam até à morte. Os valores culturais que me informam recebi-os dali. A literatura, a arte, as propostas políticas, tudo isso foi lido em francês» (Baptista, 2001 : 66).

que é «intrinsecamente literário, pelo que tentaremos, quanto possível, distinguir as afinidades características de cada geração ou conjunto de autores que tal critério permita, de algum modo, isolar» (*ibidem*: 13). Embora se sublinhe que a história literária é «interdependente da história social e, mais directamente ainda, da história cultural» (*ibidem*: 11), pode isolar-se o fenómeno literário porquanto não poderia «negar-se a permanência de valores literários, que chegam a desafiar as inevitáveis infidelidades da sua tradução e interpretação, resultantes de, por exemplo, terem sido originalmente realizados em línguas e instituições já mortas há muito» (*ibidem*: 9). O papel da crítica seria, pois, o de libertar a obra dessas infidelidades, o que pressupõe alguma convicção em dois princípios surpreendentes: o de que existe um sentido mais ou menos estável — só assim pode entender-se a ideia de correcção da leitura subjacente ao discurso introdutório — e o de que a actividade crítica está sujeita à noção de «progresso», o que resulta claro da asserção de que crítica e historiografia são tarefas indissociáveis uma vez que aquela «é já histórica; procura já explicar (e vencer) limitações sociais e epocais, entra já em linha de conta com uma conjectural história do livro, desde as suas fontes e elaboração até à apreciação predominante entre os próprios contemporâneos do crítico» (*ibidem*). A ideia de «correcção» crítica parece implicar, a contrapelo dos autores, uma ideia de perfectibilidade do acto de criticar e de historiografar. Assim a esta concepção de aperfeiçoamento crítico parecem os autores opor a permanência das obras literárias, o que, mais uma vez, aponta para a convicção de que existiria um cânone invariável e um sentido estável.

De acordo com estas reflexões preliminares, o objecto básico do nosso estudo será constituído pelas obras literariamente mais qualificadas de língua e autoria originariamente portuguesas, segundo uma perspectiva de desenvolvimento geral das estruturas formais e da matéria humana socialmente comunicável que lhes corresponde. Para designar as fases de estruturação e desagregação de uma escola ou um estilo epocal, que evidentemente só poderá ter-se consumado de um modo *permanentemente* válido em obras individualizadas, usaremos por vezes, e como é costume, um nome evocativo do seu contexto histórico geral... (*ibidem*: 13, itálico nosso)

A obra de António José Saraiva e Óscar Lopes acaba por continuar, com algumas variações e uma mão-cheia de excepções, o veio tradicional da historiografia literária tradicional, ao contrapor textos e reescritas, construindo a noção de «literário» em torno do princípio da «permanência de valores», visão que, tradicionalmente, tende a silenciar o impacto da tradução na evolução de uma dada literatura.

Uma última voz merece algum destaque aqui pelo exotismo do seu olhar. Falamos de Aubrey Bell que nos aparece, no século XX, a continuar numa tradição de historiadores

estrangeiros que reflectiram sobre a literatura portuguesa. Nomes como Friedrich Bouterwek, Sismonde de Sismondi e Ferdinand Denis estão nas origens da historiografia da literatura portuguesa. Todavia, Bell interessa mais pelo que os tradutores fizeram dele do que pela obra produzida que dá pouca ênfase à tradução, restringindo-se ao conceito de influência. O prefácio dos tradutores — Agostinho de Campos e J. G. de Barros e Cunha — é extraordinário pelo que nele há de intuição de que a história literária não ganha em ficar presa a ditames estritamente nacionalistas, fazendo assim antever um tempo em que viessem a entender-se as fronteiras mais como raia — i.e., espaço de diálogo — do que como limite.

Um ponto capital não pode, porém, sofrer, do nosso lado, contradita ou sequer reticência: a gratidão que Portugal deve a um dos sábios estrangeiros que no presente século maior atenção têm dispensado ao estudo do seu génio literário, com a dupla vantagem de o tornar conhecido e apreciado fora-parte, ao mesmo tempo que projecta para cá das fronteiras uma clara e serena luz crítica, muito favorável à justa graduação dos nossos modos de ver, que se arriscam a constituir por vezes deformações da realidade. A miopia do desleixo e a visão facilmente aberrativa do patriotismo podem ser corrigidas com grande proveito pela perspectiva imparcial do olhar alheio, quando agudo e educado. A consciência de certos valores (no sentido geral e também pictural da palavra), assim como o sentimento das proporções, só têm que lucrar quando iluminados de fora, como tão bem e tanta vez acontece no livro cuja tradução nos compete agora apresentar ao Leitor português. [Bell, 1931: xi]

Desta apresentação sumária se depreende que as histórias da literatura portuguesa espelham e confirmam a «invisibilidade do tradutor», pois pouco dizem do contributo efectivo da literatura traduzida para o desenvolvimento da cultura nacional. Acresce que as referências à tradução limitam quase sempre o olhar aos agentes culturais que acumulam as funções de tradutor e autor, deixando interdita a maioria dos tradutores, os tais «aventureiros», os mercadores de sentidos (*vide* McCarty, 1999: 4). Escolhendo entender a tradução como fenómeno de alienação da nacionalidade, de estranheza indesejada e de corrupção dos costumes, as histórias literárias invisibilizam, na verdade, o espaço de democracia e diversidade que a tradução nunca pode deixar de ser, mesmo quando o é ao arrepio da vontade do tradutor. Por muito «domesticado», «nacionalizado», «agasalhado», «naturalizado» que um texto traduzido seja, jamais pode negar a presença constitutiva, no seu âmago, de um lugar primevo de alteridade, de diferença, de impulso centrífugo, e essa é, parece-nos, a grandeza absoluta da encenação do Outro em nós, que é, a um tempo, marca da actividade tradutória e historiográfica. Daí

**mapas, ilusões & outras transgressões.
para uma problematização de conceitos-chave**

que a tradução seja necessariamente parte integrante, ainda que silenciosa (esquecida?), das teses de Hans Robert Jauß. Mesmo que o autor não o saiba.

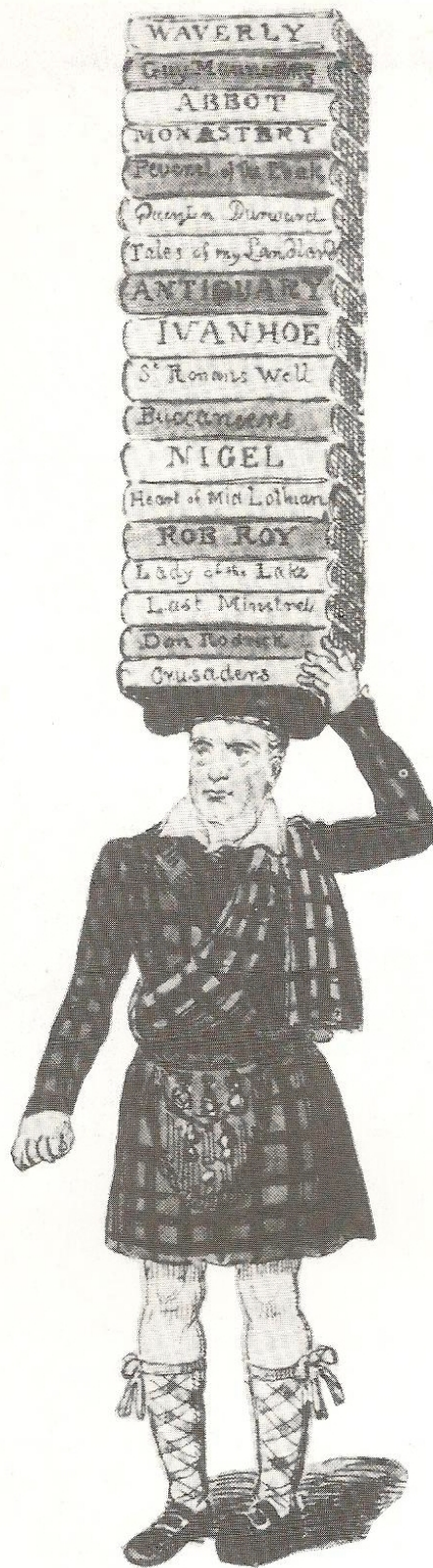
A teoria da recepção — como a história literária — não pode esquecer, sob pena de se autocondenar a uma visão parcial e míope, que a mudança de horizonte de expectativas bem como a experiência de leitura passam amiúde pelos corredores da tradução. Tal como não há presente sem passado, história sem historiador, também não há identidade sem alteridade e, na construção de um saber integrado não podemos dispensar, como menor, a tradução.

parte II:
o autor.
rotas, destinos & errâncias

Leitor: volto
para ti. Um livro que vai morrer depressa.
Depressa antes. Que a onda venha, a onda
alague: A noite caída em cima dos teus dedos.
De encontro à cor de encontro à. Paragem
da cor. Este livro apertado nas estrelas
da boca, estrelas.
Aderentes fechadas. Por fora
Leves às vezes, presas.
Para eu batê-las durante o tempo.
Eterno, o tempo. De uma onda maior que o nosso
tempo. O tempo leitor de um. Autor.
Ou um livro e um Deus com ondas de um mar
mais pacientes.—

Ondas do que um leitor devagar.

Herberto Helder, «Para o Leitor ler de/vagar»



THE GREAT UNKNOWN

preâmbulo

Afinal, se todo o conhecimento é autoconhecimento, também todo o desconhecimento é autoconhecimento.

Boaventura Sousa Santos, *Um Discurso Sobre as Ciências*

A fortuna literária é muitas vezes misteriosa e, em parte, inexplicável ao resultar de uma imbrincada tessitura — proverbial «máquina de emaranhar paisagens» cuja arquitectura é ora visível, ora parcialmente insondável¹ — que convoca outros saberes, outras necessidades, outras exigências do tempo e do espaço que a vai traçando. Pode, claro, tentar desvendar-se o percurso, o sucesso ou insucesso, de um autor — essa será a tarefa maior da vertente menos dogmática da história da literatura: aquele campo que talvez possamos, com Michel Foucault, designar por arqueologia literária.²

Este veio reflexivo pretende chegar a uma depuração, ainda que provisória, dos pesos antropológicos da narrativa e da valoração de leituras «redondas», i.e., à suspensão de formas imediatas de continuidade (Foucault, 2005: 55). Esta suspensão permitiria «restituir ao enunciado a sua singularidade de acontecimento, e mostrar que a descontinuidade não é apenas um desses grandes acidentes que configuram uma falha na geologia da história, mas está presente já no simples facto do enunciado; fazemo-lo surgir na sua irrupção histórica; o que tentamos pôr diante dos olhos é essa incisão que ele constitui, essa irredutível — e muitas vezes minúscula — emergência» (*ibidem*: 57), ou

¹ Vide Herberto Helder (2004), «A Máquina de Emaranhar Paisagens», *Ou o Poema Contínuo*, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 215-221. O poema tematiza a presença da memória literária na arquitectura textual e, ao fazê-lo de modo inequívoco, visibiliza formas de apropriação discursiva e intertextual, convidando o leitor a tomar o processo assim evidenciado como paradigma da construção do literário.

² O uso do conceito de «arqueologia literária» tem ainda o mérito de remeter analogicamente para o conceito de «translation archaeology» de Anthony Pym que já citámos atrás mas recordamos aqui: «*Translation archaeology* is a set of discourses concerned with answering all or part of the complex question ‘who translated what, how, where, when, for whom and with what effect?’. It can include anything from the compiling of catalogues to the carrying out of biographical research on translators. (...) It denotes a fascinating field that often involves complex detective work, great self-sacrifice and very real service to other areas of translation history» (1998: 5). Embora Pym recuse ecos foucaultianos nesta matéria, preferindo caracteristicamente o pragmatismo à problematização, o conceito — tal como o fazemos migrar para aqui — não escamoteia ressonâncias do pensador francês. Mais relevante é, no entanto, o facto de a arqueologia de tradução, um dos alicerces em que se funda, no pensamento de Pym, o edifício da história da tradução, descrever parte importante do que se pretende com este trabalho.

seja, e transpondo o raciocínio para o campo do especificamente literário, o impulso arqueológico possibilitaria, a um tempo, a descoberta e a manifestação de um tecido de relações discursivas anteriores aos processos de atribuição de intencionalidades, i.e., de narrativização e canonização, próprios da história literária. Assim «[f]azer aparecer, na sua pureza, o espaço onde se desenrolam os acontecimentos discursivos não é empreender o seu restabelecimento num isolamento que nada poderia superar; não é fechá-lo sobre si próprio; é tornarmo-nos livres de descrever, nele e fora dele, jogos de relações» (*ibidem*: 57-58).

Foucault aproxima-se assim do «corte sincrónico» que Hans Robert Jauß propõe como um dos passos da história literária. Fala este teórico da vontade de operar «einen synchronen Schnitt zu legen, die heterogene Vielfalt der gleichzeitigen Werke in äquivalente, gegensätzliche und hierarchische Strukturen zu gliedern und so ein übergreifendes Bezugssystem in der Literatur eines historischen Augenblicks aufzudecken» (Jauß, 1970: 194).³ Ainda que Jauß privilegie as continuidades e uma leitura menos fragmentária, o que resulta desde logo claro do vocabulário escolhido — «articular», «estruturas», «sistema globalizante» —, o impulso inicial para entender a obra como «emergência», como «irrupção histórica», parece não divergir do intuito de Foucault, como atesta a menção à «multiplicidade heterogênea».

No entanto, por mais empolgante que seja a vontade de entender a obra no seu fulgor inicial e por mais que ela se infiltre nos alicerces da argumentação, permanece a consciência da inescapabilidade do lugar histórico do investigador: «History is a construction, a narrative that, as such, stages the present as well as the past; its text becomes part of literature. The objectivity or transcendence of history is a mirage, for the historian is involved in discourses by which he constructs the historical object» (Compagnon, 2004: 167). Esse envolvimento decorre de um presente entretecido pelas narrativas e pela sedimentação operada pelas leituras e reescritas que daquele momento inaugural foram feitas ao longo dos tempos. A busca de continuidades — assente no impulso para comparar, criar ligações, pôr a par — parece ser um traço definidor da

³ «[D]eve ser também possível determinar [...] um corte sincrónico, articular a multiplicidade heterogênea das obras de uma mesma época em estruturas equivalentes, opostas ou hierárquicas, e descobrir, assim, na literatura de um dado momento da história, um sistema globalizante» (Jauß, 1993: 97).

possibilidade de conhecer.⁴ Conhecer é então, por natureza, um gesto comparatista. *Comparare*: todo o conhecimento é *necessariamente* reconhecimento (Steiner, 1996: 142).

Por isso, os processos de descoberta e descrição talvez não sejam dissociáveis da pulsão narrativa — esta já implícita ou explicitamente interpretativa, logo, contingente e situada, i.e., *outra*: «narrativity in the representation of real events arises out of a desire to have real events display the coherence, integrity, fullness, and closure of an image of life that is and can only be imaginary» (White, 1987: 24).

Acresce que «[e]very act of the reception of significant form, in language, in art, in music, is comparative» (Steiner, 1997b: 142).⁵ O impulso comparatista, para lá de constituir traço talvez essencial da cognoscibilidade, é então contíguo — ou, dependendo do ângulo, anterior — à vontade de narrar: ambos buscam a inteireza redonda do(s) sentido(s), o prazimento da associação, o consolo de uma sintaxe familiar.

Disto se fazem eco as histórias da literatura, esse discurso literal e metafórico que cria a ilusão de coerência, de evolução e pertença a uma genealogia que é, a um tempo, cronológica, espacial e linguística: «[N]o literary study can avoid engaging a definition of, or a hypothesis on, the relations between this text and literature, between this text and its author, between this text and the world, between this text and its reader [...], between this text and language» (Compagnon, 2004: 146). A possibilidade de comparar, como a de narrar, sendo que aquela já pressupõe, de alguma forma, esta, assenta numa selectividade que permanece imperfeitamente reconhecida, embora seja/porque é condição do conhecimento. Se, por um lado, conhecer é sempre reconhecer, por outro, reconhecer, porque é um gesto *do* e *no* tempo, pressupõe seleccionar. Afinal, «the reader replies to the text out of the articulate density of his own store of reference and remembrance» (Steiner, 1996: 14). É a cultura do eco.⁶

⁴ Antoine Compagnon pergunta desafiadoramente se a história literária é ou tem de ser «a history of continuity or a history of difference» (2004: 155). Opte o discurso historiográfico por uma tendência ou por outra, a questão da necessidade de estabelecer elos, de comparar, permanece.

⁵ Vide ainda Compagnon: «to read and reread is to compare» (*ibidem*: 46).

⁶ Optamos conscientemente por expandir a belíssima imagem de George Steiner quando diz, referindo-se ao leitor de Chardin enquanto representante daquilo que designa por «literacia clássica»: «Echo answers echo, analogy is precise and contiguous, correction, emendation carry the justification of accurately remembered precedent» (Steiner, 1996: 14). Esta cultura do eco, que resultaria da «arquitectura de privilégio», estar-nos-ia hoje vedada por inúmeras razões, a primeira das quais seria a atrofia da memória na cultura ocidental contemporânea. Independentemente da correcção do

Nas histórias da literatura, a pluralidade resultante de perspectivas e tempos revela-se, de formas ínvias e directas, nos textos introdutórios que, em geral, dão testemunho eloquente, ainda que tantas vezes implícito, do que é preciso esquecer para recordar: «[O] objectivo da história literária tem de ser seleccionado, só abrange uma mínima parte de tudo quanto já pôde passar como literário» (Saraiva e Lopes, 1996: 10). Esta selecção necessária de «tudo quanto já pôde passar como literário» transforma, muitas vezes, as histórias literárias em «a digest or potted version, [...] a portrait gallery of great» (Ford, 1998: 7). Esta concepção quase museológica assume naturalmente uma dimensão representativa, i.e., reconhece que «[l]iterary history can legitimately focus on examples that typify the facts» (Pirie, 1994: xvi), porquanto estes iluminam as diferenças entre tempos diversos, entre o presente do historiador e as épocas estudadas.

Ao resultarem evidentemente de uma selecção, poder-se-ia supor que as histórias da literatura colocariam esta dificuldade no coração do discurso historiográfico. Porém, a consciência da escolha raramente conduz a uma problematização do óbice nos textos introdutórios às histórias da literaturas nacionais: «A history of [...] literature is a synthesis, a summary, a panorama, a work of popularization» (Compagnon, 2004: 149). É comum os seus autores limitarem-se a mencionar, muitas vezes de modo indirecto, esse traço definidor do acto historiográfico, sem, no entanto, o tornarem central à obra que produzem.

Para isto contribui a convicção, ainda que velada, de que quem faz história literária está um passo à frente daquilo que narra, quanto mais não seja porque lhe cabe decidir aquilo que é representativo de uma época,⁷ a fazer suspeitar que o discurso historiográfico sobre

diagnóstico sobre o papel da memória nos dias que correm, a metáfora do eco para descrever os caminhos da produção de conhecimento permanece relevante e bastará a observação superficial dos artefactos culturais da contemporaneidade para justificar o alargamento da imagem. A obra de artistas tão diversos como Paul Auster, Frank Gehry, Madonna, Francis Bacon, Joana de Vasconcelos é disso testemunho inequívoco.

⁷ Eis a resenha possível aqui: em 1927, José Agostinho proclama ser objectivo da história da literatura «a) divisão singela, quanto possível positiva, das épocas, com sua caracterização nítida; b) estudo rápido, mas desapaixonado e franco, de escolas, obras e autores; c) auto-relêvo da psicologia da Raça na evolução dos géneros literários; d) corajosa e conscienciosa reabilitação dos injustamente esquecidos, e redução de consagrações arbitrarias» (2). À ideia de reabilitação e reduções, contrapõe, em 1936, Agostinho Fortes a selecção como representação: «a *História da Literatura Portuguesa* é o estudo sistemático de toda a actividade literária do povo português, procurando determinar quais os elementos próprios e estranhos, que actuaram na sua elaboração, quais os princípios estéticos, que a têm orientado, e quais as suas características essenciais, apreendidas nas obras dos vultos literários que *melhor a representam*» (12, sublinhados nossos). A intervenção do historiador como avaliador e seleccionador do que se aceita, em determinado período, como literatura é reconhecida por Feliciano Ramos, no prefácio à 2.^a edição da *História da Literatura Portuguesa* em 1956, de forma mais cautelosa e crítica: «Não esqueçamos, porém, que em história literária mantém-se *[sic]* sempre a possibilidade de conclusões e

a literatura não consegue libertar-se do paradigma — já não assumido, é certo — do progresso. A fazer-nos perguntar se é possível haver história sem cronologia e cronologia sem convicção de que o presente é mais do que o passado: «Could we ever narrativize without moralizing?», interroga-se Hayden White (1987: 25). A questão permanece irresolvida.⁸

Porque narrar parece, pois, integrar a possibilidade de conhecer e porque o sentido é sempre parcialmente imaginado, parte do relato interpretativo assentará numa intuição, leitura *a posteriori*, de impulso historiográfico mais ou menos fundamentado, é certo, mas intuição ainda assim. Embora potencialmente controversa, a asserção de que «[t]he humanities are susceptible neither to crucial experiments nor to verification (except on a material, documentary level)», sendo que «[o]ur responses to them are narratives of intuition» (Steiner, 1997a: 5), é, no essencial, válida.

Qualquer tentativa de regresso ao momento de incisão pressupõe um acto imaginativo, de *reconstrução* activa, embora a nostalgia contida no prefixo «re» possa permear — e permeie de facto — todo o esforço explanativo: «[s]ave in imaginative reconstruction, yesterday is forever barred to us; we have only attenuated memories and fragmentary chronicles of prior experience and can only dream of escaping the confines of the present» (Lowenthal, 1985: 4).⁹ O prefixo está, pois, em constante tensão com o nome, nunca o anulando. Como diz Leo Colston no prólogo a *The Go-Between*, «[t]he past is a foreign country: they do things differently there» (Hartley, 1958: 7).

juízos precários» (1956: s.p.). Já Carlos Reis, no mais recente esforço historiográfico, expõe assim o problema: «[T]oda a escolha é limitativa e mutilante. Por consequência, esta também o é, o que desde já se reconhece. Isso não impede que se diga que, apesar de tudo, a escolha de depoimentos críticos que aqui se leva a cabo permite o acesso rápido e cómodo a vozes críticas das mais relevantes da nossa Cultura...» (Reis, 1993: 8). Comum a todos os tempos e textos parece ser a convicção dos historiadores de saberem o que é representativo do literário.

⁸ Num artigo intitulado «Literary History: The Point of It All» (1970: 173-185), White reflecte sobre as propostas de Stanley Fish, Michel Rifaterre e Hans Robert Jauss para a caracterização de história literária e, no seguimento de posições de Geoffrey Hartman, afirma: «History in general is neither memory nor recollection, but the story of their relationship. The indiscriminate cultivation of *recollection*, the conscious effort to remember everything, is a threat to memory's power to restore consciousness's original relationship with its world. Within the limited compass of *literary* history, the task is to cultivate a *selective* memory so that the consciousness of the literary artist will not be swamped by its own prodigious powers of recall» (182).

⁹ Curiosamente, a necessidade de encurtar pela imaginação e pela intuição a distância temporal entre sujeito de conhecimento e objecto irmana, neste caso, investigador e investigado, uma vez que a questão da (im)possibilidade de reconstituição do passado é um nó fundamental da e na escrita de Walter Scott.

Os dois capítulos que integram a Parte II desta reflexão desejam constituir uma espécie de registo sismográfico do fenómeno Walter Scott nas suas múltiplas manifestações. Interessa aproximarmo-nos do projecto literário na sua inteireza sincrónica e diacrónica, a fim de melhor podermos compreender as razões que motivaram o tradutor — e, depois dele, os leitores — a querer descansar «de sí mismo y le diverte encontrarse um rato siendo otro» (Ortega y Gasset, 1996: 446), sobretudo porque se trata de um tradutor-escritor a traduzir um escritor-tradutor.

Embora o impulso inicial para o trabalho tenha partido da vontade de conhecer melhor um tradutor consagrado pelos seus contemporâneos, entendemos compreender-se melhor a tradução literária — e *este* projecto de tradução, em particular — em espelho. Impossível não ouvir aqui os ecos da formulação feliz de João Barrento e, ainda que os nossos posicionamentos relativamente à tradução discrepem por vezes e que utilizemos o espelho em acepções não inteiramente coincidentes, julgamos não treslar o ensaísta ao alargar a metáfora ao texto literário em geral.

O estigma (e o estímulo?) de toda a tradução de um poema é o de ela ser sempre reflexo, imagem do Outro, e sempre — como no espelho — imagem em posição *inversa*, reflexo *in-verso*, portanto igual e diferente. O que dá à tradução do texto literário, a este nível do espelho, aquela possibilidade real de agir sobre o discurso poético dito «original» (e é isso que a distingue do trabalho meramente substitutivo ou acumulativo da tradução de textos meramente operativos, por exemplo), é o facto de ambos se inserirem, de modos próprios, neste processo especular. Na tradução, o espelho encontra-se entre esta e o texto da língua de partida; na criação poética autónoma, entre ela e o texto-primeiro do mundo e da experiência. (Barrento, 2002: 79-80)

As Partes II e III devem, pois, ser lidas como iluminação recíproca dos modos de criação e produção de sentido, no pressuposto de que «ni la pluralidad de las lenguas ni la singularidad de las obras significa heterogeneidad irreductible o confusión, sino lo contrario: un mundo de relaciones hecho de contradicciones y correspondencias, uniones y separaciones» (Paz, 1990: 24).

Se nesta parte do trabalho nos demoramos na compreensão do escritor enquanto produtor (e também tradutor) e no impacto que teve no espaço literário coevo e na posteridade, é por nos parecer que, para estudar o acontecimento que é a tradução literária, se torna necessário conhecer os meandros da produção porque estes explicam e antecipam os processos de criação e recepção das traduções. O pressuposto teórico de Gideon Toury, segundo o qual «[t]he crucial thing is that it is not the source text as such, nor even the possibility of actually pointing to it, that is at stake here, but the *assumption that one must*

have existed» (Toury, 1985: 34), tão ágil noutras circunstâncias porque permite incluir manifestações que, de outra forma, ficariam inexplicadas, revela-se pouco dúctil quando queremos conhecer um evento tradutório em que a origem é fundamental para a circulação e avaliação do texto de chegada. Longe de ser um postulado, a existência de textos-fonte concretos é, neste caso, uma evidência, i.e., uma necessidade, contrariando assim o teórico israelita. Embora possam naturalmente ler-se e estudar-se os textos de André Joaquim Ramalho e Sousa num contexto puramente orientado para a cultura-alvo, o exercício parece espúrio, uma vez que traduções e recepção alardeiam a sua filiação, circulando e sendo apreciadas na cultura-alvo nessa qualidade específica.

A tradução tem, no caso particular em questão, um carácter inaugural e celebratório de um subgénero e de uma autoria e dessa consagração fazem parte o reconhecimento e a reverência *a priori* do texto-fonte e do autor que o originou. Há que não esquecer que «[a]ny commentary on a literary text takes sides on what constitutes the history of literature, and on what is value in literature» (Compagnon, 2004: 146) — e não será a tradução uma poderosa forma de comentário? Se aceitarmos que «[t]ranslation is the circulatory system of the world's literatures» (Sontag, 2007: 177), só podemos responder afirmativamente. Traduzir é seleccionar, dar a públicos novos, fazer circular, logo, é comentário acerca do valor — seja ele literário ou comercial — do texto.

Acresce que, porque a existência das narrativas scottianas foi replicada em textos-alvo um pouco por toda a Europa num movimento reverencial perante a autoridade originária, a identificação do texto-fonte, se é uma evidência, não subsistindo dúvidas acerca da filiação genérica do texto, torna-se também uma dificuldade por dois motivos, ambos justificativos desta secção. Em primeiro lugar, porque são tardias, as traduções portuguesas aparecem numa situação em que «even in one source culture and language, assumed source texts exist in more than one version» (Toury, 1985: 74)¹⁰ e, em segundo, porque, tratando-se o êxito de Walter Scott de um fenómeno europeu e tendo a cultura portuguesa de Oitocentos um claro pendor para a influência francesa, não pode descartar-se, sem investigação, a possibilidade de o texto-fonte ser uma das traduções já existentes no mercado europeu. Sabemos, de resto, que muitas das traduções que circularam em português derivavam de versões francesas, nomeadamente das de Defauconpret, havendo quem considere o

¹⁰ A primeira tradução portuguesa de um romance de Walter Scott data de 1835. Assim sendo, a determinação do texto-fonte carece de investigação, já que existem, pelo menos, três versões de cada romance em circulação no espaço britânico: a primeira edição, a edição revista para publicação em colecções e a versão da Magnum Opus. Isto, claro, já para não falar das versões francesas, espanholas e italianas. *Vide* quadros em anexo ao capítulo 1 da Parte III.

tradutor francês o grande responsável pela divulgação de Walter Scott na Europa: «From 1814 (the year *Waverley* was published) until Walter Scott's death in 1832, his novels were translated into French by Defauconpret as they appeared: *it was to these versions that they owed their immense worldwide fame*» (Casanova, 2004: 146, sublinhados nossos).¹¹

Reflectir sobre a entronização literária de Walter Scott e sobre o impacto inicial do romance histórico na primeira metade do século XIX pressupõe, então, no enquadramento teórico que definimos, dois movimentos de sentido parcialmente oposto.

O primeiro consiste no esforço de reconstituição do horizonte de expectativas do primeiro estágio de recepção (vide capítulo 1). A este propósito, recorde-se Hans Robert Jauß que, na tese IX de *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, afirma que «[d]ie Rekonstruktion des Erwartungshorizont, vor dem ein Werk in der Vergangenheit geschaffen und aufgenommen wurde, ermöglicht andererseits Fragen zu stellen, auf die der Text eine Antwort gab, und damit zu erschließen, wie die einstige Leser das Werk gesehen und verstanden haben kann» (Jauß, 1970: 183).¹² Porque, como referimos atrás, se inscreve naquilo a que chamámos arqueologia literária, este corte sincrónico possibilita entender, ainda que parcialmente, o grau de inovação que o texto representou na altura em que foi apresentado ao público.

Se o primeiro estágio da reflexão passa por recuperar algum do espanto inicial, o segundo assenta na consciência de que a distância temporal¹³ implica circunstâncias muito diversas de acolhimento e percepção, desde logo porque o lugar histórico do investigador determina evidentemente as condições em que o conhecimento pode acontecer.

¹¹ Este passo da reflexão de Pascale Casanova é muito devedor do texto *Le romantisme dans la littérature européenne* de Paul Van Tieghem e, embora a asserção não seja incorrecta, ainda assim parece ressumar um pensamento galocêntrico que contraria o esforço de Casanova e reclama contextualização mais pormenorizada: há outros textos e traduções a circular no espaço europeu e há um movimento não despiendo de protesto contra as traduções de Defauconpret. Não pode, portanto, reduzir-se Scott e Defauconpret a uma frase tão contundente como concisa. Importa-nos, no entanto, não diminuir a enorme relevância do trabalho tradutório de Defauconpret, porque, por um lado, as traduções de Defauconpret «ont fait de Scott un auteur "français"» (Michel Crouzet *apud* Pittcock, 2006: 31) e, por outro, «[a] peine *Waverley* avait-il inauguré en 1814 la longue série de ses romans, qui allait se poursuivre jusqu'à sa mort en 1832, qu'ils étaient traduits en français, et sous cette forme pénétraient partout où on lisait cette langue, puis en d'autres idiomes» (Van Tieghem, 1969: 293).

¹² «A reconstituição do horizonte de expectativa tal como ele existia no momento de criação e de recepção de uma obra possibilita, para além do mais, pôr questões às quais o texto dava uma resposta, e fazer-nos entender assim como é que o leitor de então entendia» (1993: 79).

¹³ A consciência da distância é, segundo Pierre Nora, uma das marcas da história por oposição à memória: «With the appearance of trace, of mediation, of distance, we are not in the realm of true memory but of history» (Nora, 2006: 285).

Questões atinentes às concepções de «historiografia» e «narrativa» importam tanto mais quanto encontram, de alguma forma, antecipação nas ideias de «autoria», «história» e «narração» que resultam da escrita de Walter Scott, nomeadamente nas narrativas-moldura e/ou demais paratextos que enquadram muitos dos romances que ficaram conhecidos por *Waverley Novels*. De facto, as relações entre história e a(s) possibilidade(s) de narração são tópico recorrente quer da meta-reflexão produzida pela plêiade de narradores, editores, compiladores e autores que surgem na obra romanesca de Scott, quer nas apreciações que dela fazem os seus contemporâneos.

O testemunho mais eloquente a este propósito talvez seja a conhecida exortação que, em 1828, Thomas Babington Macaulay faz à emulação de Scott por parte dos historiadores: «a truly great historian would reclaim those materials which the novelist [Walter Scott] has appropriated» porque «Sir Walter Scott (...) has used those fragments of truth which historians have scornfully thrown behind them in a manner which may well excite their envy. He has constructed out of their gleanings works which, even considered as histories, are scarcely less valuable than their's» (Macaulay, 1970: 309). Já em 1818, ao recensar *Rob Roy*, E. T. Channing escrevia, na *North American Review*, que «[t]hey [the tales of the Waverley novels] have the truth, without the formality and limitations of history, for men here are grouped and at work, very much as they are in life; society never stands still and is never lost sight of...» (Channing, 1970: 148). Encontramos ecos semânticos de Channing e sobretudo de Macaulay — que comparara o romancista ao aprendiz que, utilizando os materiais rejeitados pelo mestre, produzira as belas janelas da Catedral de Lincoln — na distinção que Avrom Fleishman faz de romancista e historiador. Assim: «We might compare the historical novelist to the restorer of a damaged tapestry, who weaves in whole scenes or figures to fill the empty places which a more austere museum curator might leave bare. But if the insertion is made on the basis of sympathy, experience, and esthetic propriety, it can lend expressiveness and coherence to the tapestry» (1971: 6-7). Em ambos os casos, o romancista seria quem, usando a imaginação, aproveita episódios menos hieráticos, menos canónicos, para preencher vazios ou criar uma obra outra, mas igualmente verdadeira e bela.¹⁴

Macaulay refere a necessidade de os historiadores recuperarem aquilo a que podemos talvez chamar, *avant la lettre*, a *petite histoire*, i.e., o esforço «to illustrate those aspects of

¹⁴ Também os historiadores contemporâneos, de diversas proveniências e tendências, valorizam o contributo da imaginação na construção do texto historiográfico. Vide R.G. Collingwood (1961), E.H. Carr (1962), Hayden White (1987), de Certeau, Le Goff *et alii* (1989), Duby (1992), Mattoso (2002).

the life of a previous age which most sharply distinguish it from our own» (Daiches, 1968: 35) que o romance histórico exhibiria, sublinhando implicitamente as zonas de proximidade dos discursos historiográfico e literário. Ora esta assenta, desde logo, na partilha de uma forma comum: a narrativa. Já dizia Aristóteles que «não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa [...] [,] diferem, sim, em que diz um coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder» (Aristóteles, 1986: 115).

Se o horizonte epistemológico da segunda metade de Oitocentos impôs a obfuscação desta proximidade, preferindo alinhar a história com as ciências ditas exactas, nos últimos cinquenta de Novecentos retomaram-se elos, reflectindo os teóricos da história amplamente sobre o conteúdo da forma, i.e., sobre os modos como a narração constrói o saber histórico: «[T]he narrative figurates the body of events that serves as its primary referent and transforms these events into intimations of patterns of meaning that any literal representation of them as facts could never produce» (White, 1987: 45). Ora, é precisamente por essas intuições de padrões de sentido — i.e., pela interpretação que, através da narrativa, procura uma coerência — que a historiografia se aproximaria da indagação acerca das possibilidades da existência que o romance sempre é (Kundera, 1988: 37-60). Regressamos, portanto, à concepção aristotélica de que história e literatura se distinguiriam pelo objecto de estudo (realidade *versus* existência do Homem) e não pela forma por que o estudam. Oiçamos o *dictum* aristotélico agora numa formulação contemporânea:

O romance não examina a realidade, mas sim a existência. E a existência não é o que se passou [objecto da história], a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo o que o homem pode vir a ser, tudo aquilo de que ele é capaz. Os romancistas elaboram o *mapa da existência* ao descobrirem esta ou aquela possibilidade humana.

[...]

Território da existência quer dizer: possibilidade da existência. Que esta possibilidade se transforme ou não em realidade, isso é secundário.

[...]

Se um autor considera uma situação histórica como uma possibilidade inédita e reveladora do mundo humano, quererá descrevê-la tal qual ela é. Isso não impede que a fidelidade à realidade histórica seja uma coisa secundária em relação ao valor do romance. O romancista não é nem um historiador nem um profeta: é um explorador da existência. (*ibidem*: 58-60)

Num estudo sobre a dimensão antropológica da ficção, Wolfgang Iser propõe uma tese que, de alguma forma, poderia constituir uma ponte entre mundos narrativos diferentes.

Afirma Iser que toda a ficção transgride as fronteiras da sua realidade contextual. Porém, nesta transgressão, que Aristóteles designa por relato de «coisas que poderiam suceder», reconhecem-se ainda as «coisas que sucederam». O romance seria uma das ilustrações por excelência do pressuposto teórico assim caracterizado: «[A]s ficções literárias incorporam uma realidade identificável, submetida embora a uma remodelação imprevisível. Por isso, quando descrevemos a ficcionalização como um acto de transgressão [...], temos de ter em mente que a realidade transgredida não é descartada: ela continua presente, impregnando deste modo a ficção de uma dualidade que pode ser explorada para fins diversos» (Iser, 2001: 102). É sobre este paradoxo — confluência antidicotómica de possibilidades¹⁵ — que se construiria o humano. A ficcionalização — capacidade para criar mundos possíveis — complementaria narrativamente a realidade cognoscível:

Daí que, no romance, o real e o possível coexistam, uma vez que só a selecção que o autor faz do mundo real e a sua representação textual podem criar uma matriz do possível, cujo carácter efémero permaneceria, no entanto, informe caso não consistisse na transformação de algo já existente. Por outro lado, não teria também sentido se não servisse para iluminar áreas ocultas das realidades existentes. Experimentar tanto o real como o possível e, ao mesmo tempo, manter a diferença entre ambos — eis um processo que nos é negado na vida real, podendo apenas ser encenado sob a forma de um «como se». (*Ibidem*: 114)

A geografia da imaginação constituiria assim um espaço acrescido de conhecimento, um conhecimento diferenciado, dependente da empatia e da exploração de possibilidades, que permitiria indagar e reconstituir tempos e lugares do humano de outra forma inacessíveis.

Mais do que outros subgéneros, o interesse pelo romance histórico seria habitado por esta duplicidade, pois vive paradoxalmente da transgressão — e, há que não esquecer, da afirmação — da narrativa historiográfica.¹⁶ Em muitos sentidos, o romance histórico é um

¹⁵ O ensaio de Iser tem um pendor inclusivo ao entender o humano como lugar de uma realidade complexa que transcende as fronteiras do material: «O significado antropológico da ficcionalização torna-se inequívoco quando atentamos nas muitas realidades incognoscíveis que permeiam a vida humana, constituindo o princípio e o fim talvez as mais penetrantes deste género. Isto significa [...] que os pontos cardinais da nossa existência se instituem em desafio à penetração cognitiva e até experimental» (2001: 115). A necessidade de inventar o que permanece para lá/cá dos limites do conhecimento racional aponta para um traço do humano que, não podendo ter-se presente, se imagina, i.e., cria imagens de mundos, de existências possíveis.

¹⁶ Embora adopte uma posição diferente da que aqui se propõe no que diz respeito às concepções de «história» e «romance», Paul Van Tieghem lança luz, na sua obra *Le romantisme dans la littérature européenne*, sobre a questão, ainda que de um ângulo e com um vocabulário mais tradicional. É ainda das fronteiras entre ficção e história que se trata: «Le romantisme prend un plaisir passionné à faire revivre hommes et choses du passé, national surtout mais étranger aussi, en mettant en relief tout ce qui les différencie des hommes et des choses du présent, dans leurs aspects matériels, leurs couleurs distinctes, alors que les classiques, soucieux avant tout de retrouver en tous temps comme en tous lieux l'homme permanent, s'intéressaient peu en général à ces éléments variables. Il n'a pas su toujours éviter le danger de laisser l'imagination dépasser les bornes de la certitude historique: il s'est parfois laissé aller

prolongamento natural da história narrativa ou, visto de outro ângulo, resulta simultaneamente *de* um e *num* diálogo continuado com a tradição e a memória histórica, que remete, de resto, para as origens da historiografia. Contudo, porque desestabiliza a hierarquia do saber fundada sobre a dicotomia verdade/racionalidade *versus* ficção/irracionalidade, a proximidade entre os gêneros narrativos foi, ao longo dos tempos, sistematicamente negada como coisa inverosímil,¹⁷ preferindo-se sublinhar as diferenças entre história e romance e esquecendo-se que «the novelist and the historian are trying to find meaning in otherwise meaningless data, to rethink and complete the rationale of covert and often duplicitous behavior, to reconstruct the nexus of past actions» (Fleishmann, 1971: xv).

A ideia de fronteira geográfica, temporal, narratológica, a consciência da intransponibilidade que impõe e a vontade de a abolir pelo acto imaginativo são talvez os traços mais empolgantes do romance histórico à maneira de Scott.

[T]he historical record provides a frame [...] in which to conduct the supposition [of the manners of a different age], and this kind of framing [...] is essential to the history-likeness of Scott's novels. At the same time, the frame releases an activity of imagination that fills in the gaps and silences of the historical record, and this too is crucial to the history-effect. It signals, of course, a different kind of history, but it does not displace official history, for the meaning of the recovered stories and details depends on the *relationship* between them and official history. (Ferris, 1991: 207)

Presentes estão sempre — nos romances como nos paratextos que, sendo metaficções, promovem singularmente a ideia de autenticidade histórica à custa do valor da originalidade autoral — quer a consciência da perda (é de *outro* tempo, *outras* maneiras, *outra* mundivência que se fala, como os diversos narradores não se cansam de no-lo lembrar), quer o impulso nostálgico para a recuperação dessa alteridade pela largueza do

à romancer le passé en voulant le rendre plus vivant, plus expressif. Mais il a eu le grand mérite d'ouvrir par ce souci nouveau ce XIX^e siècle qu'on a nommé à juste titre le siècle de l'histoire; peu de ses titres de gloire sont aussi incontestables» (Van Tieghem, 1969: 263-254).

¹⁷ A propósito das relações entre história e ficção, Ina Ferris ilumina a controvérsia ainda de outro ponto de vista: «History and fiction require each other because the identity of each depends on its difference from the other; but each seeks either independence (a mutually agreed upon boundary) or dominance (an extension of the boundary). Hence the vexed and contentious historical relationship of the two genres, and hence the special — and persistent — uneasiness about historical fiction as a form that, operating right on the periphery, draws attention to its problematic status. While all generic hybrids constitute what Bakhtin calls “border violations,” historical fiction violates an especially sensitive border, for the distinction between history and fiction, always uneasy and constantly renegotiated, is one of the most deeply entrenched in modern Western cultures (Ferris, 1991: 139).

gesto narrativo que recusa constrangimentos genéricos:¹⁸ «[T]he two modes [history and fiction] are so closely intertwined in Scott's writing that one is often indistinguishable from the other. The boundary between fiction and fact, romance and reality, is crossed and recrossed repeatedly in the novels without much visible concern for philosophical or generic consistency» (Kerr, 1989: 17).

A dependência recíproca entre o que *sucedeu* e o que *poderia suceder* (i.e., julgamos ter sucedido) ou, em alternativa, *poderia ter sucedido* está subjacente a todo o discurso sobre o passado, seja ele historiográfico ou ficcional.¹⁹ O facto de a história abarcar não apenas o *que aconteceu* mas também a *narração do que aconteceu* implica que a arrumação aristotélica permaneça controversa, uma vez que a própria narratividade parece pressupor uma interpretação, uma sintaxe que, ao seleccionar e organizar o passado numa determinada leitura, configura um sentido *possível* — ou seja, uma *possibilidade* de sentido. É este, afigura-se-nos, o rumo para que aponta a questão com que Hayden White conclui «The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory», segundo capítulo de *The Content of The Form. Narrative Discourse and Historical Representation*:

One can produce an imaginary discourse about real events that may not be less «true» for being imaginary. It all depends upon how one construes the function of the faculty of imagination in human nature.

The same is true with respect to narrative representations of reality, especially when, as in historical discourses, these representations are of «the human past». How else can any past, which by definition comprises events, processes, structures, and so forth, considered to be no longer perceivable, be represented in either consciousness or discourse except in an «imaginary» way? Is it not possible that the question of narrative in any discussion of historical theory is always finally about the function of imagination in the production of a specifically human truth? (White, 1987: 57)

Superando a oposição obsoleta entre verdade e imaginação, White reclama para a narrativa historiográfica — essa «arte de tratar os restos», como lhe chama de Certeau (Le Goff *et alii*, 1989: 20) — um lugar inclusivo, inter e transsubjectivo, em que o conhecimento, que se funda em diferentes trânsitos — passado e presente, o que foi, o que se interpreta e o que se conta, identidade e alteridade —, encontra estabilidade provisória.

¹⁸ Esta é uma das muitas características do gesto autocanonizador da edição que ficou conhecida por *Magnum Opus*. A reflexão paratextual cresce de modo exponencial e não tem, como nas primeiras edições, já carácter eminentemente lúdico: o tom passa de irónico a erudito, as histórias sobre a história dão lugar à exibição de erudição (menção a fontes, citações de obras de referência, etc.), a fragmentação autoral é disciplinadamente sujeita ao ponto de vista de um Autor.

¹⁹ Do lado das práticas historiográficas, considere-se a apetência contemporânea pela história contrafactual como exemplo maior e mais evidente de uma prática que, de resto, perpassaria todo o pensar de pendor historicizante.

Porque «the Waverley Novels circulated and reigned triumphant; to the general imagination the 'Author of *Waverley*' was like some living mythological personage, and ranked among the chief wonders of the world» (Carlyle, 1970: 362), não podem evitar-se, sem perda importante de sentido, considerações demoradas sobre o lugar do autor e do(s) texto(s) de partida. Mais: porque o fenómeno é transnacional e porque o tradutor passa por experiências de exílio na Grã-Bretanha e em França, talvez o conceito de «intercultura» seja mais produtivo do que apenas o de cultura de chegada. Sobre isto nos demoraremos na Parte III.

Se Susan Sontag tem razão ao afirmar que «the purpose of translation is to enlarge the readership of a book deemed to be important», se «[translation] assumes that some books are discernibly better than other books, that literary merit exists in a pyramidal shape, and it is imperative for the works near the top to become available to as many as possible, which means to be widely translated and as frequently retranslated as is feasible» (Sontag, 2007: 157), então há que perceber, por dentro do campo literário e das suas mutações, por que razão são as obras de Walter Scott consideradas importantes e melhores do que as de outros escritores, e isto implica atravessar o nosso presente de recepção e tentar reconstituir a fortuna do autor, sabendo, no entanto, que essa recuperação é sempre atravessada pelo presente de quem atravessa.

Porque até 1827 a obra narrativa de Scott é publicada anonimamente, começaremos por apreciar os movimentos da recepção crítica de Oitocentos à nossa contemporaneidade, postergando as questões de auto-apresentação e encenação de autoria/autoridade para um segundo momento porquanto elas se ligam indissoluvelmente aos modos de disseminação e apropriação dos textos.

Explicitamente: escolhemos estudar tradução e literatura como fenómenos complementares que se entendem melhor se os olharmos em espelho.

Literary translation, I think, is preeminently an ethical task, and one that mirrors and duplicates the role of literature itself, which is to extend our sympathies; to educate the heart and mind; to create inwardness; to secure and deepen the awareness (with all its consequences) that other people, people different from us, really do exist.

Susan Sontag, «The World as India. The St. Jerome Lecture on Literary Translation»

1.

o estranho caso de sir walter scott, esq. autoridade, autoria & demais fantasmagorias

Si me hubieran hecho objeto sería objetivo, pero me
hicieron sujeto (y soy subjetivo).

José Bergamin

Fazer história literária ou história da tradução parece implicar um exercício — espúrio, por vezes — de (a)morosa e utopicamente *reconstruir* uma geografia outra a partir da paisagem de irrecusável *Jetzttheit* que é a nossa. Sabemos que «it is impossible to recover or recount more than a tiny fraction of what has taken place, and no historical account ever corresponds precisely with any actual past» (Lowenthal, 1985: 214). Sabemos que temos de (re)conhecer, no que se nos apresenta como verdades de outro tempo, os impulsos do presente — «[t]hree things limit what can be known: the immensity of the past itself, the distinction between past events and accounts of those events, and the inevitability of bias...» (*ibidem*) — e, ainda assim, tentamos. «[L]o que el hombre hace es utópico. Se ocupa en conocer sin conseguir conocer plenamente nada» (Ortega y Gasset, 1956: 10).

A história — seja a geral, a literária ou a da tradução — é, pois, discurso e, como tal, indiciadora do lugar implicado de quem conhece no tempo em que conhece. Ainda que impossibilite a objectividade, a inescapabilidade do comprometimento do sujeito propicia a renovação e o alargamento constantes do que se conhece: se, por um lado, o conhecimento está, no contexto humano, confinado a ser sempre uma espécie de *aquém*, dominado por um *aquí*, por outro, conhecer é sempre saber mais e, sobretudo, saber de formas diferentes.¹

¹ A marca do fracasso anunciado parece, paradoxalmente, estimular sempre novas tentativas, portadoras de um imenso potencial de descoberta. É, como diz Ortega y Gasset, a parte de privilégio no princípio de que «los quehaceres humanos son irrealizables»: «El destino — el privilegio y el honor — del hombre es no lograr nunca lo que se propone y ser pura pretensión, viviente utopía. Parte siempre hacia el fracaso, y antes de entrar en la pelea lleva ya herida la sien» (Ortega y Gasset, 1956: 12).

Tudo isto é tanto mais evidente quando se toma como objecto de estudo uma figura que, tendo estado no epicentro literário da sua época, é hoje frequentemente reduzida — quando reconhecida ou sequer mencionada — à mediania ou mesmo mediocridade. Mal deixamos a memória ingénua de reescritas pueris dos heróis scottianos (adaptações infanto-juvenis, filmes de Hollywood, etc.), percebemos que o caso de Walter Scott põe em evidência (e em causa) processos de canonização que tomamos, muitas vezes, como imutáveis e universais: «Despite a handful of admirable exceptions, traditional and anti-traditional academic criticism seems to consider Scott beneath its dignity — rather like Zane Grey or Mills and Boon romances» (Chase, 1996: 101).

Poderá defender-se que, para estudar o impacto das traduções dos *Waverley novels* na primeira metade de Oitocentos em Portugal, a atitude cientificamente mais correcta seria a de isolar o período e analisá-lo de acordo com as suas concepções e constrangimentos, independentemente da recepção posterior que as obras tiveram e do lugar que ocupam hoje na história literária. Tal posicionamento parece decorrer do relativismo reflexivo que, por exemplo, Gideon Toury impõe ao objecto «tradução», «an object which is characterized by its very **variability**: *difference* across cultures, *variation* within culture and *change* over time» (Toury, 1995: 31). É nossa convicção, porém, de que o postulado de Toury se aplica, com justeza, à vontade de não sobrepor definições apriorísticas e tardias ao objecto de estudo e não às oscilações da história literária. Aliás, como poderíamos avaliar — ou simplesmente reconhecer — as alterações que se operam ao longo dos tempos nos conceitos de «literatura» e «tradução» se nos escusássemos ao conhecimento que resulta de reflectirmos sobre um fenómeno que está à distância de cento e cinquenta anos? Em história da tradução como em história da literatura, o sujeito não pode escapar ao facto de ter *nascido depois* e ser testemunha da sedimentação de inúmeras interpretações. Como se explicaria, de resto, a amplitude de reacções aqui exemplificadas paradigmaticamente nas opiniões de Thomas Love Peacock (1818) e Patrick Parrinder (2006)?

Mr. Walter Scott seems an exception to this [the instability of fashionable popularity]. Having long occupied the poetical throne, he seems indeed to have been deposed by Lord Byron, but he has risen with redoubled might as a novelist, and has thus continued from the publication of *The Lay of the Last Minstrel* the most popular writer of his time—perhaps the most universally successful in his own day of any writer that ever lived. He has the rare talent of pleasing all ranks and classes of men, from the peer to the peasant, and all order and degrees of mind, from the philosopher to the man-milliner 'of whom nine make a taylor'. On the arrival of *Rob Roy*, as formerly on that of *Marmion*, the scholar lays aside his Plato, the statesman suspends his calculations, the young lady deserts her hoop, the critic smiles as he trims his lamp, thanking God for his good

fortune, and the weary artisan resigns his sleep for the refreshment of the magic page...
(Peacock, 1970: 144)

The son of an Edinburgh advocate, Scott was quintessentially a middle-class writer, and there is much evidence that his main concern was with achieving commercial prosperity through appealing to readers who were both predominantly middle-class and predominantly English. (Parrinder, 2006: 162)²

Se a radical diferença na apreciação dos méritos e da popularidade de Walter Scott só é compreensível na diacronia, a acumulação e a transformação de discursos na história literária determinam qualquer leitura do presente. Nos quase duzentos anos que separam as duas asserções foi-se sedimentando uma imagem indelével do escritor escocês. Ora, a investigação é avessa à ingenuidade. Não é, pois, possível — nem desejável — escrever hoje à revelia do que sabemos, da tessitura discursiva que se foi produzindo ao longo de dois séculos. A pergunta de Leslie Stephen, em 1871, não perdeu relevância: «Greater revolutions have taken place in the popular taste. One literary dynasty succeeds another with strange rapidity; and the number of writers who enjoy what we are pleased to call immortality is singularly small. How many English authors between Shakespeare and Scott are still alive, in the sense of being familiar, not merely to students, but to the ordinary bulk of conventionally 'educated persons'?» (Stephen, 1970: 440)

² A apresentação dos dois excertos em sequência é reveladora dos modos como a reflexão posterior, ao pretender generalizar, resulta estereotipada. Neste caso, é evidente como Patrick Parrinder uniformiza os públicos numa leitura que procura apressadamente reduzir o fenómeno Walter Scott a uma questão comercial. A este propósito, não podemos deixar de contrapor a visão matizada de Ina Ferris à asserção definitiva de Parrinder: «neither the reviews nor their readers [...] were a homogeneous mass. And singular terms like “middle class,” it must be remembered, conveniently simplify a complex, highly stratified, and mobile social agency» (1991: 7).

AUTORIA, CANONIZAÇÃO, DESSACRALIZAÇÃO.

LUGARES E TRÂNSITOS DE WALTER SCOTT NA IMAGINAÇÃO EUROPEIA

The lapse of time must (...) corrode some of the alloy with which the pure metal of all, even of the very first fine writers, is inevitably mixed. That Scott adulterated his writings with inferior materials, and in some cases beat out his gold uncommonly thin, cannot be denied. But when time has done its worst, will there be some permanent residue to delight a distant posterity, or will his best performances stand out like a cathedral amongst ruined hovels, or will they all sink into the dust together, and the outlines of what once charmed the world be traced only by Dryasdust and historians of literature?

Leslie Stephen, «Some Words About Sir Walter Scott», 1871

All changes round us, past and present, and to come; that which was history yesterday becomes fable to-day, and the truth of to-day is hatched into a lie by to-morrow.

Walter Scott, «Introductory Epistle», *The Monastery*

Walter Scott será talvez a ilustração perfeita da volubilidade dos tempos e das apreciações literárias, a fazer inteiramente jus à tese de Terry Eagleton de que «the so-called "literary canon", the unquestioned "great tradition" of the "national literature", has to be recognized as a *construct*. There is no such thing as a literary work or tradition which is valuable *in itself*, regardless of what anyone might have said or come to say about it. "Value" is a transitive term: it means whatever is valued by certain people in specific situations, according to particular criteria and in light of given purposes» (Eagleton, 2008: 10).

Walter Scott, talvez melhor do que outros, visibiliza a transitividade do valor literário ao evidenciar de forma inequívoca que épocas diferentes interpretam (e reescrevem) obras literárias parcialmente à luz das suas inquietações. Afinal, de escritor aclamado pela elite política e literária do início do século XIX, ele passa a autor marginal(izado) nos séculos XX e XXI, tornando-se, como diz Fiona Robertson, «the most central of marginalized figures» (1998: 221).

A análise da alteração das práticas discursivas que explica a ascensão e queda de Walter Scott no sistema literário encontra complemento no estudo das condições sociais e artísticas que poderão ter contribuído para as oscilações no campo. Rejeitando como

improdutivo o desejo formalista de completa autonomia da obra de arte e integrando-a no campo da produção cultural que, por sua vez, se insere no campo mais vasto das relações de poder, Pierre Bourdieu propõe um modelo que poderá clarificar, ainda que parcialmente, as (des)venturas de Walter Scott:

[The literary and artistic field] is (...) the site of a double hierarchy: the *heteronomous* principle of hierarchization, which would reign unchallenged if, losing all autonomy, the literary and artistic field were to disappear as such (so that writers and artists became subject to the ordinary laws prevailing in the field of power, and more generally in the economic field), is *success*, as measured by indices such as book sales, number of theatrical performances, etc. or honours, appointments, etc. The *autonomous* principle of hierarchization, which would reign unchallenged if the field of production were to achieve total autonomy with respect to the laws of the market, is *degree specific consecration* (literary or artistic prestige), i.e. the degree of recognition accorded by those who recognize no other criterion of legitimacy than recognition by those whom they recognize. (Bourdieu, 1993: 38-39)³

Muitas são as vozes críticas⁴ que, na contemporaneidade, procuram explicar a fortuna de Walter Scott com a emergência de uma nova concepção de literatura, burguesa e massificada, que viria a fundir — a despeito, e para desgosto, de grande parte dos críticos — públicos e ambições. A «coterie culture», que teria dominado o espaço europeu entre 500 e 1800 (Lefevere, 1990: 16), alargava-se (ou, dependendo da perspectiva, estreitava-se⁵) a um número crescente de participantes. A este propósito, Judith Wilt é eloquente

³ Bourdieu continua, explicitando a sua posição: «In order words, the specificity of the literary and artistic field is defined by the fact that the more autonomous it is, i.e. the more completely it fulfills its own logic as a field, the more it tends to suspect or reverse the dominant principle of hierarchization; but also that, whatever its degree of independence, it continues to be affected by the laws of the field which encompasses it, those of economic and political profit. The more autonomous a field becomes, the more favourable the symbolic power balance is to the most autonomous producers and the more clear-cut is the division between the field of restricted production, in which the producers produce for other producers, and the field of large-scale production [*la grande production*], which is *symbolically* excluded and discredited (this symbolically dominant definition is the one that the historians of art and literature *unconsciously* adopt when they exclude from their object of study writers and artists who produced for the market and have fallen into oblivion)» (Bourdieu, 1993: 39). Curiosamente, a posição de Bourdieu parece alheia do papel que (também) os historiadores de arte e literatura desempenham nos actos de esquecimento, como se as histórias de arte e literatura não fossem, por isso, espaços de ativação da memória e de produção de esquecimento.

⁴ Vide, entre outros, Parrinder, 2006; Sutherland, 1994; Kelly, 1993.

⁵ George Steiner é, desde *In Bluebeard's Castle* (1971), um dos proponentes da morte daquilo a que chama literacia clássica: «Let us suppose that the Victorian public-school boy, the *Gymnasist* or *lycéen* to whom the text of Homer, of Racine, of Goethe, offered natural purchase, were always but a small number, a conscious élite. (...) Restricted as it may have been, that élite embodied the inheritance and dynamics of culture. Its social, economic predominance and confident self-perpetuation were such that the model of a culture — whose values may, indeed, have been specialized and minority-based — served as general criterion. (...) The democratization of high culture — brought on by a crisis of nerve within culture itself and by social revolution — has engendered an absurd hybrid. Dumped on the mass market, the products of classic literacy will be thinned and adulterated» (1971: 85-86). Esta ideia de cultura erudita de pendor aristocrático, que exclui largas camadas da população (mulheres, desde logo), encontra ressonância mesmo nas obras mais recentes de Steiner: «I would entitle our present age as that

quando afirma que «[t]he community of the Waverley novels and the community of their readers created each other as an enabling environment for the whole century, precisely because the great fact about them was that they were faster written and better paid for and more widely read than any books in the world» (Wilt, 1985: 3).

Em Oitocentos, a democratização da cultura de elite — essa arquitetura de privilégio (Steiner, 1996) — decorre de três factores principais, todos eles interligados: (i) a industrialização, em geral, e a industrialização do livro, em particular; (ii) o aumento da literacia [«The reading public, it is estimated, quintupled in the whole period 1780 to 1830, from 1½ to 7 million» (Sutherland, 1994: 6)]; e (iii) a melhoria gradual das condições de vida.

Este contexto explicaria e esgotaria inteiramente, segundo alguns, os méritos de Walter Scott, que resultariam exclusivamente do princípio heterónimo de hierquização. Porque a historiografia literária é, muitas vezes, entendida como a narrativa do valor literário, a posição atrás esboçada remete Scott necessariamente para as margens da literatura: filho do seu tempo, o escritor escocês teria ficado refém dele — «Scott was a man for the time, a representative voice. It was inevitable that such an ambiguously founded reputation would not survive its enabling context» (Sutherland, 1994: 33). Esta parece ser uma interpretação fácil e míope, porque, no seu furor judicativo, oblitera vertentes importantes da recepção coeva e não consegue libertar-se dos constrangimentos estreitos das leituras do último século. Propomos aqui uma outra leitura. Irreverente, talvez.

O êxito sem precedentes dos romances históricos de Walter Scott, narrativas que tomaram de assalto a imaginação europeia na primeira metade do século XIX, é hoje parcialmente irrecuperável numa Europa que, a partir de finais de Oitocentos, começou a infantilizar a obra do escritor escocês:⁶ «In the early twentieth century Scott's reputation

of irreverence. [...] Any manifest turning towards an elite, towards that aristocracy of the intellect self-evident to Max Weber, is close to being proscribed by the democratization of a mass-consumption system...» (2003: 183).

⁶ Uma busca, ainda que superficial, pelas livrarias e pela Porbase evidenciará a (quase) ausência de Walter Scott em traduções destinadas a um público adulto. À semelhança do que sucedeu a Jonathan Swift ou Lewis Carroll, Scott foi «menorizado» pelo século XX em versões infanto-juvenis e em adaptações cinematográficas que lhe reduzem as obras à categoria de romances de aventuras: «Scott's novels are perceived [by present-day press] as unread and as adventure stories» (Baunitz, 2007: 120). O fracasso de filmes como *Rob Roy* (1995) e, em parte, da série da BBC *Ivanhoe* (1997) mais não faz que reforçar o lugar periférico da narrativa scottiana nos dias de hoje: «the film [*Ivanhoe*] was described as a disappointment, though it drew an audience of about eight million, falling to about five million...»

suffered a decline, with the souring of a generation weaned on 'chivalric' novels. Even now it takes a degree of historical imagination to appreciate how the early Waverley novels enraptured their first Regency readers» (Garside, 1994: 73).

Podem, pois, refazer-se caminhos de recepção, nas suas variações concretas (artigos, críticas, traduções e demais reescritas), mas o entusiasmo, os arroubos, os debates que a leitura terá provocado são, em parte, irreduzíveis à nossa experiência do presente: «One of the major difficulties of the social history of philosophy, art or literature is that it has to reconstruct these spaces of original possibles which, because they were part of the self-evident givens of the situation, remained unremarked and are therefore unlikely to be mentioned in contemporary accounts, chronicals and memoirs» (Bourdieu, 1993: 31).⁷

Para melhor se compreender, i.e., *reconstituir* os meandros da fortuna literária, há que juntar, em polifonia que se pretende harmoniosa, o agulhão do sociólogo⁸ ao impulso

(*ibidem*: 124). O relativo insucesso da série torna-se mais evidente se tivermos presente que (i) o último episódio de *Orgulho e Preconceito* (1995) congregou 10 milhões de espectadores à volta do ecrã e (ii) a série *Ivanhoe* não parece ter tido expressão relevante em termos editoriais, apesar de as adaptações cinematográficas e televisivas terem muitas vezes o «efeito secundário» de criarem novos leitores para as obras: «In addition to bringing new viewers to film, the adaptations are generally assumed to bring new readers to the books. With *Ivanhoe*, this only happens to a very limited degree: only one edition appears in the year the film is broadcast, and articles in newspapers continue not to refer to the contents of the novel. With *Pride and Prejudice*, the film's impact on number of editions is greater: six new editions appear, by as many different publishers. They all want a share in the *Pride and Prejudice* market, which indicates higher demand for the novel than for *Ivanhoe* [...]» (*ibidem*: 129). Comparações entre a popularidade contemporânea de Jane Austen e Walter Scott não necessitarão de referência mais alargada aqui, por não ser este o lugar adequado e por ser evidente que Austen ocupa hoje um espaço cultural e literariamente mais vivo do que Scott. Bastará recordar alguns dos inúmeros lugares, literários e cinematográficos, em que os romances de Jane Austen funcionam como intertexto explícito ou implícito: são eloquentes (1) o sem-número de adaptações aos meios audiovisuais (televisão, cinema, banda desenhada), (2) a citação (*Atonement*), (3) a alusão (*You've got Mail*), (4) as sequelas contemporâneas (*Pemberley*, *Mr. Darcy Takes a Wife: Pride and Prejudice Continues...*, *Darcy & Elizabeth: Nights and Days at Pemberley*, *Letters from Pemberley: The First Year: a Continuation of Jane Austen's Pride and Prejudice*, *Conviction: a Sequel to Jane Austen's Pride and Prejudice*), (5) a reescrita paródica dos romances (*The Bridget Jones's Diary*, *Pride and Promiscuity* ou *Sense and Sensibility and The Sea Monsters*), (6) os (ab)usos diferenciados (*Jane Austen's Guide to Dating*, *Confessions of a Jane Austen Addict*, *The Jane Austen Book Club*, *Me and Mr. Darcy*, *Sleeping with Jane Austen*), etc..

⁷ A este propósito, Bourdieu continua depois, em *The Field of Cultural Production*, iluminando, de uma perspectiva complementar, esta impossibilidade: «It is difficult to conceive of the vast amount of information which is linked to membership of a field and which all contemporaries immediately invest in their reading of works: information about institutions — e.g. academies, journals, magazines, galleries, publishers, etc. — and about persons, their relationships, liaisons and quarrels, information about the ideas and problems which are 'in the air' and circulate orally in gossip and rumour» (1993: 31-32). A este «interdito» chama Raymond Williams «structure of feeling», conceito que exploraremos mais adiante.

⁸ De resto, esta é, desde logo, uma falsa dicotomia por duas razões, pelo menos: porque os saberes só podem complementar-se e porque a afirmação dessa suplementaridade aparece como um dado para quem reflecte sobre as disciplinas: «É essencialmente através da relação com a sociologia e a

amoroso do historiador, pois é precisamente o reduto do que, numa determinada época, *não é preciso dizer* que permanece parcialmente *interdito* à posteridade, em parte porque as posições dos agentes, a estrutura e as relações de poder no campo artístico se alteraram de forma indelével:⁹

[C]hange in the space of literary or artistic possibles is the result of change in the power relation which constitutes the space of positions. When a new literary or artistic group makes its presence felt in the field of literary or artistic production, the whole problem is transformed, since its coming into being, i.e., into difference, modifies and displaces the universe of possible options; the previously dominant positions may, for example, be pushed into the status either of outmoded [*déclassé*] or of classic works. (*ibidem*: 32)

Da canonização à descanonização, potenciada pela des-realização de que fala Bourdieu, vai um passo e as razões nem sempre são imediatamente óbvias. Como explicar os motivos por que uma época, como a nossa, em que parece inegável o gosto pelo romance histórico,¹⁰ seja ele de feição mais erudita ou popular, não regressa a Walter Scott ou a Herculano? Talvez o contexto epocal explique, em parte, o esquecimento a que foram votados os escritores, porquanto ele determina/contamina as formas de uma certa nostalgia que habitará sempre o coração do romance histórico. Talvez este seja, num certo sentido, a mais radical tradução dos anseios (e das fragilidades) de uma época. A ser assim, o subgénero e os seus cultores poderão estar condenados a não superar as fronteiras do tempo que é o seu. Esta é a leitura que Maria de Fátima Marinho parece defender: «As razões que ditaram essa preferência [pelo romance histórico] têm sido de

antropologia que a nova história se formou» (Le Goff, 1999: 48-49); «faço votos no sentido de que história, antropologia e sociologia formem uma única ciência» (*ibidem*: 52).

⁹ Também aqui as propostas de «arqueologia» de Foucault e de «corte sincrónico» de Jauß se articulam com a noção de «espaço dos possíveis» numa determinada época.

¹⁰ Veja-se o que, a este propósito, escreve Maria de Fátima Marinho em *O Romance Histórico em Portugal* (1999): «[O] romance histórico, nas últimas décadas, conheceu uma fortuna só comparável à dos tempos áureos do Romantismo. As razões que levaram ao aparecimento de tal surto podem ser de diversa índole e poderão ser procuradas em diferentes níveis de análise. Se, por um lado, não devemos deixar de referir a moda ocidental (europeia e americana) que, certamente, teve e tem importância junto dos intelectuais portugueses, por outro, o sentimento de uma certa perda de identidade nacional pesa também na balança da produção» (147). Se as razões que a autora invoca são, indubitavelmente, pertinentes, o certo é que não explicam a apetência pelo romance histórico em países tão diferentes como os Estados Unidos e a França. O motivo aduzido adicionalmente na conclusão de que os leitores estariam cansados do quotidiano (*ibidem*: 306) parece desmentido pelo êxito de subgéneros diversos, os mais evidentes dos quais são o chamado *dirty realism*, a *chick lit* ou o do realismo urbano total. Por outro lado, Marinho não se ocupa da ficção popular e não se detém, por isso, sobre os eventuais motivos da proliferação de obras de consumo massificado que ocupam tanto espaço nos escaparates das livrarias e no gosto popular. Autores como Juliette Benzoni, Catherine Clément, Luísa Beltrão, Isabel Stillwell, Tracy Chevalier, entre muitos, muitos outros, teriam de ser escrutinados para tentar compreender melhor este fenómeno. De resto, a apetência por outros períodos históricos caracteriza também romances como *Equador* e *A Filha do Capitão*, dois dos maiores êxitos da literatura escrita em português nos últimos tempos.

índole variada e prendem-se com preocupações específicas de cada época e conjuntura histórico-política. Se no Romantismo, o gênero surge na linha nacionalista e pedagógica, tão ao gosto oitocentista, nas últimas décadas terão de se procurar tendências e motivações de índole diversa» (Marinho, 1999: 305).

A questão permanece. Como recuperar, pois, a paixão com que Walter Scott é lido e avidamente traduzido entre os anos 20 e 40 do século XIX?¹¹ Como compreender, de forma inequívoca, a monumentalidade do conseguimento do escritor escocês, que «[i]n such a short space [1814-1818] [...] had established himself as the first regular best-selling novelist» (Sutherland, 1994: 41), numa economia cultural como a hodierna em que os *best-sellers* abundam e parecem resultar mais de estratégias de *marketing* globalizado do que do interesse espontâneo dos leitores? Como entender e encenar¹² a novidade e o momento inaugural da canonização literária a partir de um lugar em que — tendo sido imitado, copiado, reformulado e reclassificado — Walter Scott aparece relegado para o estatuto exótico de fenômeno histórico e historicizado e, conseqüentemente, atirado para as margens do cânone?¹³

¹¹ A este propósito, *vide*, entre outras, Scott. *The Critical Heritage*, antologia de textos críticos organizada por John O. Hayden (Nova Iorque: 1970) que abrange o período entre 1805, data de publicação de *The Lay of the Last Minstrel*, e 1883, «the approximate date by which Scott ceased to be popular with the reading public at large» (Hayden, 1970: 2).

¹² O conceito de «encenação» surge aqui pela mão de Georges Duby que, partindo de uma concepção de Henri Gouhier, afirma: «Henri Gouhier aproxima o ofício do historiador do do encenador. O palco construído, o cenário montado, o texto redigido, trata-se de apresentar o espetáculo, de fazer passar o texto, dar-lhe vida, e é isto o essencial: convencemo-nos disso quando, depois de ler uma tragédia, a escutamos, a vemos representada. Ao historiador cabe esta mesma função mediadora: comunicar pela escrita a chama, o "calor", reconstituir a "própria vida". Ora, que não haja mal entendidos, esta vida que ele tem por missão insuflar é a sua. Consegue-o tanto quanto mais sensível for. Deve controlar as suas paixões, mas sem contudo as abafar, e cumpre tanto melhor o seu papel quanto mais se deixa, aqui e ali, levar um pouco por elas. Longe de o afastarem da verdade elas têm a possibilidade de o aproximarem ainda mais dela. À história árida, fria, impassível, eu prefiro a história apaixonada. Não estou longe de pensar que ela é mais verdadeira» (Duby: 1992, 55). Entender o fenômeno «Walter Scott» passa necessariamente pela redescoberta apaixonada da história porquanto, para lá das razões socioculturais ou dos motivos mais propriamente estéticos, se trata de reconstituir o fundo de paixão que moveu *lectores* (Bourdieu, 1990: 94-95) oitocentistas e tornou o nome do autor escocês uma garantia de qualidade literária e moral.

¹³ Embora os *border studies* e a(s) narrativa(s) oriundas do pós-colonialismo estejam a reler, de forma não-alinhada, um escritor que a tradição literária se habituou a apodar de conservador, Walter Scott permanece, nos nossos dias, uma figura (ainda) descanonizada. Todavia, o impulso escocês de preservação da memória de um sistema literário próprio — que ajuda a traçar um destino de crescente autonomia política — muito tem contribuído para a recuperação de textos, saberes e autores. A *Edinburgh Edition of the Novels of Walter Scott*, em curso, e a base de dados dedicada à literatura escocesa e à sua tradução para as mais diversas línguas (<http://boslit.nls.uk>) são os exemplos maiores de uma prática mais alargada que privilegia uma concepção de literatura ao mesmo tempo nacional e cosmopolita. Apesar de todos estes esforços, Scott permanece ignorado. Cf. resultados da pesquisa de Annika Bautz para os anos de 1990-2003: «Few articles are devoted to Scott as a writer. I have found none for the years 1990-92, five in 1993, and only two between 1994 and 2003, testifying to Scott's low

Querer redescobrir, a partir das camadas de sedimentação da história literária, a cartografia de que e em que resultou a obra de Scott é, por isso, um acto condenado a um fracasso pelo menos parcial: se, por um lado, as condições de recepção da obra se alteraram radicalmente nos últimos cem anos e o discurso crítico e historiográfico sobre o autor foi assumindo contornos cada vez mais negativos que, na segunda metade de Novecentos, culminaram na indiferença e no silêncio, por outro, há que não esquecer que o fenómeno «Walter Scott» transforma, de forma tão indelével quanto esquecida, o mapa do literário nas suas relações sócio-económico-culturais, já que ele inaugura uma época em que, na literatura, a erudição e a celebridade se cruzam como nunca antes: «[N]o writer before him had been so well received by his contemporaries—*ever*» (Hayden, 1970: 1).

De autor legitimado quer pelo princípio autónomo de hierarquização quer pelo princípio heterónimo do êxito comercial, Walter Scott passa, no espaço de um século, a figura marginal do cânone que o empurra para as margens do sistema literário, descreditando como histórica a consagração de que foi alvo no século XIX, e/ou o reduz à condição de escritor de aventuras. Mais do que metafórica a redução é, neste particular, literal: ao invés de serem traduzidas, adaptam-se as obras, procedendo-se a cortes e aligeirações em prol de um público-alvo supostamente menos interessado em maiores fôlegos literários. Se é verdade que «([p]otential) canonization greatly influences the availability of a work of literature» (Lefevere, 1992a: 21), o mesmo se aplica ao processo inverso — o da potencial ou efectiva descanonização: cair no esquecimento passa por um desaparecimento das obras ou, pelo menos, por uma disponibilização menos facilitada. Levanta-se mais uma vez a questão de determinar se as alterações ao cânone derivariam sobretudo de uma mudança «natural» de gosto e das leis de mercado — sendo que gosto e leis estão também eles sujeitos aos constrangimentos das lutas no interior do campo literário — ou da acção consciente dos agentes, os *lectores* de Bourdieu, sendo a canonização assim a «constitution d'un corpus d'œuvres canoniques dont le système scolaire tend à reproduire continûment la valeur en produisant des consommateurs avertis, c'est-à-dire convertis, et des commentaires sacralisants» (Bourdieu, 1998: 495). Os factores são decerto plurais e a determinação do peso de cada um, num dado espaço e tempo, difícil, se não mesmo impossível.

literary popularity» (Baunitz, 2007: 120). Convirá aduzir que 1993 marca o início do projecto editorial supra-referido.

A discrepância entre discursos dominantes e valorização de Walter Scott em Oitocentos e nos dias que correm, ainda que manifesta, torna irreduzível ao olhar contemporâneo muito do *implícito* nas práticas discursivas de então.¹⁴ Para podermos compreender o fenómeno «Walter Scott», a partir do tempo e do espaço de valores que são os nossos, será, pois, necessário atravessar as narrativas de poder que são as histórias e a crítica literárias e procurar a aproximação a um processo análogo ao da «análise do arquivo»:¹⁵ «A análise do arquivo comporta [...] uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente da nossa actualidade, é o contorno do tempo que rodeia o nosso presente, que se lhe sobrepõe e o indica na sua alteridade; é o que, fora de nós, nos delimita» (Foucault, 2005: 176). Ensaaiemos, então.

**FAVORITO ENTRE PRÍNCIPES, PASTORES E OUTROS DE PERMEIO.
O ESCRITOR & OS SEUS CONTEMPORÂNEOS**

Walter Scott has no business to write novels, especially good ones. It is not fair. He has fame and profit enough as a poet, and should not be taking the bread out of other people's mouths. I do not like him, and do not mean to like Waverley if I can help it — but fear I must.

Jane Austen, Carta a Anna Austen, 28 de Setembro de 1814

Parece evidente para quem se ocupa, ainda que superficialmente, da literatura europeia na primeira metade de Oitocentos que o sucesso de Walter Scott alterou de forma indelével as concepções de «autoria» e «romance», ao conseguir harmonizar, durante pelo menos cinquenta anos, as noções de «popularidade» e «mérito». Bastará por ora citar as palavras de Alexandre Herculano para atestar a veracidade da afirmação:

¹⁴ Semelhante é a situação de André Joaquim Ramalho e Sousa, embora o impacto e o esquecimento tenham, como é óbvio, medidas diferentes. Daí que importe, para a reconstituição do horizonte sincrónico, perceber quem foi, o que fez, quem conheceu e que influência teve o homem. A esta questão regressaremos na Parte III.

¹⁵ Foucault define assim arquivo: «Em vez de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem em caracteres visíveis pensamentos constituídos antes e noutro lugar, temos, na espessura das práticas discursivas, sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (com as suas condições e o seu domínio de aparecimento) e coisas (comportando a sua possibilidade e o seu campo de utilização). É a todos estes sistemas de enunciados (acontecimentos por um lado, e coisas por outro) que me proponho chamar *arquivo*. [...] O arquivo é antes de mais a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares» (Foucault, 2005: 173-174).

Quando o character dos individuos ou das nações é sufficientemente conhecido, quando os monumentos e as tradições, e as chronicas desenharam esse character com pincel firme, o novelleiro póde ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o génio do povo que passou pelo do povo que passa. Então de um dicto, ou de muitos dictos elle deduz um pensamento ou muitos pensamentos, não reduzidos á lembrança positiva, não traduzidos, até materialmente; de um facto ou de muitos factos deduz um affecto ou muitos affectos, que se não revelaram. Esta é a história intima dos homens que já não são: esta é a novella do passado. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo, ou De Vigny, e vale mais, e conta mais verdades, que boa meia-dúzia de bons historiadores (Herculano, 1934: 103-104).

Embora os críticos coevos estivessem cientes de algumas deficiências dos *Waverley novels*,¹⁶ o certo é que estas foram recebidas como obras singulares que se destacavam da restante ficção. Como Bautz comprova quando afirma:

Reviewers [...] face a new phenomenon with Scott's novels, and they change their beliefs and criteria to accommodate them. While popularity had been a sign of bad quality, it was now regarded as a sign of merit. Aspects of the content of Scott's that broke the criteria hitherto used for the assessment of novels, notably the inclusion of lower-class characters and the absence of moral instruction, became acceptable, even expected, in Scott's novels. What reviewers require in a *Waverley* novel is the realistic depiction of romantic Scotland. Since novels by the author of *Waverley* are necessarily better than everything else, they are compared to each other, not to other fiction, and as such represent a class of their own. (Bautz, 2007: 39)

Curiosamente, a popularidade de Walter Scott na primeira metade do século acabou por constituir um dos factores de peso na marginalização e subsequente desentronização do autor — a instituição literária sempre viu com alguma desconfiança o êxito comercial. De resto, a crítica coeva já tinha demorado a reagir, acabando por ser obrigada a expor a sua perplexidade perante uma obra que, vindo a público sem referência a autor ou a género em que se inscrevia, fora um êxito retumbante.

Thirteen reviews appeared, which was more than had previously seemed conceivable for a novel. Most of these reviews appeared throughout the autumn of 1814, not immediately on the appearance of the first edition. Reviewers were therefore reacting to the work's popularity, rather than creating it. They became part of a trend of admiring the *Waverley* novels, which makes their opinions all the more relevant to an assessment of Scott's critical and public reputation. (*ibidem*: 24).

¹⁶ Já em 1814, Francis Jeffrey escrevia: «The worst part of the book (*Waverley*) by far is that portion of the first volume which contains the history of the hero's residence in England—and next to it is the laborious, tardy, and obscure explanation of some puzzling occurrences in the story, which the reader would in general, be much better pleased to be permitted to forget—and which are neither well explained after all, nor at all worth explaining» (Jeffrey, 1970: 84). Em 1818, E. T. Channing afirma: «The author has his faults,— he must needs illustrate in himself the mixture of imperfection which he observes in every thing about him. But we can say of him, and it will hold true of every man of genius, that his failures are not to be found where his mind is most kindled» (Channing, 1970: 155). Outras vezes, como as críticas de Wordsworth e Coleridge, poderiam aduzir-se aqui, mas elas constituem uma minoria numa Europa que acolhe entusiasticamente cada nova obra de Walter Scott.

Cedo, porém, a sombra do êxito começa insidiosamente a imiscuir-se nas apreciações, ainda que estas permaneçam maioritariamente positivas.¹⁷ Em 1820, podia ler-se numa crítica anónima a *The Heart of Midlothian*, publicada em *British Review*: «[T]his ingenious and hitherto successful author, we are now sorry to say, seems to set no value on literary reputation but as it contributes to the sale of his books. The opinion of the world comes authenticated to him through the medium of bank-bills» (Hayden, 1970: 165). Este juízo, ancorado na precipitação editorial de Scott — a crítica incide sobretudo na displicência da escrita —, vai-se avolumando com o correr do século e concretiza-se, em Novecentos, num desapeço pela escrita do autor escocês: «Scott, the great national writer of modern bourgeois society, had no interest in describing his own times. His mission, instead, was to turn historical memory into the material of modern popular entertainment» (Parrinder, 2006: 153). Esta visão da popularidade como sinal de mediocridade e radical temporalidade, i.e., inaptidão para a sobrevivência no cânone, caracteriza-se por um conservadorismo que Scott conseguiu, no seu tempo, eludir, pelo menos em parte significativa.

Importa, pois, recuperar o momento em que o crítico anónimo de *British Critic* pode, com propriedade, antecipar o êxito de *Waverley*. O tempo era Agosto de 1814, o romance fora publicado um mês antes e era já um sucesso considerável na Escócia. Daí que o recenseador possa marcar o momento de novidade: «We have now the start both of general curiosity and general opinion; lest therefore we should lose the vantage ground, we shall proceed in the execution of our duty, and present the public a work, in which, before many weeks are passed, they will feel a lively interest» (Hayden, 1970: 67).

A revisitação do instante da emergência permite recuperar em parte a experiência do espanto. Este é um momento que a história literária torna, pela sua própria natureza, irresgatável, sendo esta como é lugar de sedimentação de leituras várias de tempos diversos, de «tradição selectiva». Por isso, «we shall not suppose that we can ever do more than make an approach, an approximation...» (Williams, 1965: 66) — são as narrativas de intuição de que George Steiner fala (1997: 5). A partir dos documentos que perduraram —

¹⁷ Vide Introdução a Scott. *The Critical Heritage*: «Scott's relationship with his reviewers was in general pleasant, especially contrasted to that of other writers of the period. Most reviewers did indeed harass Scott (and the 'author of *Waverley*') in hopes of his improvement, but hardly ever was a reviewer ready to damn his poems or novels, and bitterness was seldom displayed. [...] The reviewers, too, were only sanctioning a popularity that already existed with the reading public. Praise of Scott was on everyone's lips and in everyone's letters... (Hayden, 1970: 14-15).

que a cultura de um período fez permanecer —, podemos então vislumbrar esse momento inaugural para criador, editores e público(s): «The significance of documentary culture is that, more clearly than anything else, it expresses that life [the actual life of a past culture] to us in direct terms, when the living witnesses are silent» (Williams, 1965: 65).

O prognóstico de «interesse vivo» encontrou ampla concretização porque, a partir de 7 de Julho de 1814, acontece uma confluência de públicos nunca antes vista, que se traduz em vendas assombrosas e numa popularidade ímpar. Peter Garside recupera assim o lugar do espanto:

Shortly before the publication of *Waverley* on 7 July 1814, James Ballantyne (its printer) wondered whether he should order paper for an impression of 750 or 1,000. The incident serves as a useful reminder of the hesitancy with which Sir Walter Scott (1771-1832) and his coadjutors approached the novel market. [...] Public approval was [...] immediate: within a month Constable had ordered a second edition of 2,000, to be followed by five more within three years. In the case of *Rob Roy* (1818), the publishers ventured on an unprecedented first edition of 10,000, having agreed to advance Scott £4,000. The Hollywood-type sums involved become clearer if allowance is made for more than a twenty-fold inflation since. (Garside, 1994: 72)

Julho de 1814 marca, então, o início de uma revolução literária que percorreria toda a Europa, da Grã-Bretanha à Rússia, passando naturalmente por Portugal: «Ils [les romans] jouissaient d'un succès universel et souvent enthousiaste, qui rencontre peu d'opposants» (Van Tieghem, 1969: 293). O êxito imediato de *Waverley* repetir-se-ia, de forma mais ou menos constante, até ao final da vida do autor, em 1832: «The immediate success of his new enterprise [Walter Scott's turning from verse to fiction] is indicated by the five editions of *Waverley* in the year of its appearance, — 1814. From that time until his death in 1832 he held his contemporaries under the spell of his tales» (Churchman e Peers, 1922:5).¹⁸

A «irrupção histórica» (Foucault, 2005) pode ser ainda avaliada numa carta que, a 23 de Outubro de 1814, Maria Edgeworth manda a James Ballantyne, o agente literário de Scott,

¹⁸ Annika Bautz corrige estes números e sublinha o impacto no público leitor: «*Waverley* was published in July 1814, during what the publishing world called the dead season, and was immediately successful. The first edition consisted of 1,000 copies, compared to [...] 500-750 copies that usually comprised the first edition of a novel. [...] The extent of *Waverley*'s success was unprecedented: the first edition sold out in less than a month, and a second edition of 2,000 copies was issued, which likewise sold out within weeks. Before the end of the year, several reissues of the second edition had appeared, as well as a third edition, with title pages announcing seven separate editions in 1814 alone, (though four of these were not new editions in the bibliographical sense). *Waverley* produced unseen profits for author and publisher — the fourth 'edition' alone brought 'each party £440', according to John Gibson Lockhart [...]» (2007: 23-24).

Relativamente aos efeitos internacionais, vide o volume *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*.

quando termina a obra que o «Autor» pedira que lhe enviassem. Nela a escritora faz questão de sublinhar o corte que a obra representa na apreciação dos leitores, mesmo (ou sobretudo) quando recusa como menorizante a influência de Fielding. A carta, de que podemos apenas citar um excerto, constitui, de resto, um testemunho interessantíssimo dos hábitos de leitura do início de Oitocentos:

We have this moment finished *Waverley*. It was read aloud to this large family, and I wish the author could have witnessed the impression it made—the strong hold it seized of the feelings both of young and old—the admiration raised by the beautiful descriptions of nature—by the new and bold delineations of character—the perfect manner in which every character is sustained in every change of situation from first to last, without effort, without the affectation of making the persons speak in character—the ingenuity with which each person is introduced in the drama is made useful and necessary to the end—the admirable art with which the story is constructed and with which the author keeps his own secrets till the proper moment when they should be revealed, whilst in the mean time, with the skill of Shakespeare, the mind is prepared by the unseen degrees for all the changes of feeling and fortune, so that nothing, however extraordinary, shocks us as improbable; and the interest is kept up to the last moment. We were possessed with the belief that the whole story and every character in it was real, that we could not endure the occasional addresses from the author to the reader. They are like Fielding; but for that reason we cannot bear them, we cannot bear that an author of such high powers, of such original genius, should for a moment stoop to imitation. This is the only thing we dislike, these are the only passages we wish omitted in the whole work; and let the unqualified manner in which I say this, and the very vehemence of my expression of this disapprobation, be a sure pledge to the author of the sincerity of all the admiration I feel for his genius. (Edgeworth, 1970: 75-76)

Edgeworth é eloquente acerca das primeiras reacções num círculo letrado. A ênfase colocada na originalidade do autor, no realismo das descrições de lugares e personagens, na novidade da apresentação anuncia um dos veios mais produtivos da recepção na primeira metade de Oitocentos. Em Novembro do mesmo ano, Francis Jeffrey defende, ainda que de forma mais crítica, posição idêntica, i.e., privilegia a genialidade e inovação do autor, embora não negue as insuficiências da obra.

It is wonderful what genius and adherence to nature will do, in spite of all disadvantages. Here is a thing obviously very hastily, and, in many places, very unskillfully written—composed, one half of it, in a dialect unintelligible to four-fifths of the reading population of the country—relating to a period too recent to be romantic, and too far gone to be familiar—and published, moreover, in a quarter of the islands where materials and talents for novel-writing have been supposed to be equally wanting; and yet, by the mere force and truth and vivacity of its colouring, already casting the whole tribe of ordinary novels into the shade, and taking its place rather with the most popular of our modern poems, than with the rubbish of provincial romances.

The secret of this success, we take it, is merely that the author is a person of genius; and that he has, notwithstanding, had virtue enough to be true to nature throughout, and to content himself, even in the marvellous parts of his story, with copying from actual existences, rather than from the phantasms of his own imagination. (Jeffrey, 1970: 79)

«It is wonderful what genius and adherence to nature will do» — eis um vislumbre do instante do assombro. De resto, a recensão crítica desenvolve-se em torno de um *topos* recorrente na crítica oitocentista: a oposição da grandeza do autor — que permanece anónimo até 1827 — ao reconhecimento de (algumas) falhas na obra. Acresce que o texto de Jeffrey pode funcionar, metonimicamente, como lugar arqueológico porquanto evidencia alguns dos pressupostos e artefactos que caracterizavam a literatura na segunda década de Oitocentos, a saber: a rejeição pela elite dos *romances* por serem periféricos, femininos e/ou obras de imaginação insalubre; a valorização do realismo, que aproximaria *Waverley* mais da poesia do que dos *romances*, e da verosimilhança;¹⁹ e o fosso entre as literaturas erudita (masculina) e popular (feminina). De resto, o autor da recensão em *British Critic* já salientara os esforços de *Waverley* para contrariar a tendência de «render the minds of the rising generation pert, superficial, and effeminate» (*ibidem*: 72).²⁰

O primeiro momento da reflexão sobre o acolhimento das narrativas de Walter Scott permite assim descobrir o fulgor do espanto que se desdobra, potencialmente, em três vertentes: (i) na ponderação renovada do lugar dos diferentes modos literários, que tenderá gradualmente a convocar o romance para o centro do espaço literário, (ii) na reapropriação pela autoria/autoridade masculina do espaço da narrativa após uma certa hegemonia feminina durante o gótico,²¹ (iii) na criação e confluência entusiástica de públicos novos.

¹⁹ Atente-se nas oposições binárias que Jeffrey vai construindo: «the mere force and truth and vivacity of its colouring», «to be true to nature throughout», «copying from actual existences» contrapõem-se a «the whole tribe of ordinary novels» que são por *Waverley* remetidas para a sombra, «marvellous parts of his story» e a «phantasms of his own imagination». A concepção de literatura subjacente ao texto de Francis Jeffrey é a dominante na primeira metade do século e poderia caracterizar-se, nas palavras de Ina Ferris, do seguinte modo: «The High Church *British Critic*, the Dissenting *Eclectic Review*, the Whiggish *Edinburgh Review*, and the Tory *Quarterly Review* all have their particular accents, party interests, and special targets, but they share a critical discourse that aligns itself with the hierarchic, male, and basically aristocratic model of the republic of letters» (Ferris, 1991: 7).

²⁰ A autoridade de Walter Scott assenta em parte na masculinização do romance, a qual, por sua vez, decorre da prossecução de um tipo de narrativa que busca a verosimilhança e parece resultar do estudo e não apenas da imaginação desenfreada. Um *topos* crítico da época é precisamente a salubridade de Scott por oposição quer ao feminino gótico, quer à desmesura de Byron.

²¹ Vide, entre muitos outros, o resumo que Fiona Robertson propõe em *Legitimate Histories. Scott, Gothic, and Authorities of Fiction*: «Many recent commentators on the early development of the novel have demonstrated that the history of fiction validated in the nineteenth century was a masculine tradition. Scott's place in this history is suitably chivalric, his role being to rescue the novel from a creeping feminization which was particularly noticeable in the production and consumption of Gothic» (1994: 15-16). Por seu lado, em *The Achievement of Literary Authority*, Ina Ferris descreve o subgénero «romance» nos seguintes termos: «[A] form linked to the middle class, the product of antihierarchichal technology of print, and a genre whose long-standing association with women was intensified in the early years of the [19th] century when all the notable novelists were women» (1991: 8). Veremos mais

LUGAR DOS MODOS LITERÁRIOS. Manifestação evidente de um impulso conservador que visa preservar a tradição, a história literária caracteriza-se pela singularidade de albergar em si, a par daquele, a propensão para o esquecimento. Toda a história é, afinal, confluência de processos de memória e desmemória.

Walter Scott é, a muitos títulos, uma figura central, no entendimento do literário como fenómeno sociocultural, porque constitui, como talvez nenhum outro autor oitocentista, um lugar de emergência de uma nova concepção de autoria. Esta assenta na gradual profissionalização do escritor que, de figura necessariamente sujeita à vassalagem a mecenas e demais protectores, começa a autonomizar-se ao emergir a possibilidade de sobrevivência pela escrita.²² O reverso desta autonomização é, naturalmente, a suspeita de que o autor seria o supremo representante da mercantilização e aburguesamento da literatura: «Scott was the victim not only of a demon within himself, which drove him — and not only for the money he could make by it — to enormous productiveness, but also of an avid and uncritical public» (Cruttwell, 1998: 135).²³

Em 1814, Walter Scott era já um nome conhecido e reconhecido. Tendo publicado, com um êxito estrondoso, *The Lay of The Last Minstrel* (1805), *Marmion* (1808), *The Lady of The Lake* (1810), *The Vision of Don Roderick* (1811), *Rokeby* (1813) e *The Bridal of*

adiante que esta «masculinização» do romance deriva do reconhecimento crítico da existência de um veio «científico» (historiográfico) nas narrativas de Walter Scott, as quais, embora contendo elementos do maravilhoso, nunca se deixariam enredar no fascínio do sobrenatural. Aliás, obras como *The Pirate*, em que o misterioso prepondera, são menos bem acolhidas pela crítica: «There is one grand moral defect of this novel [...] — We mean the countenance afforded to much dark and absurd superstition [...]» (Hayden, 1970: 259). Esta avaliação é quase imediatamente identificada com o género feminino, afirmando o recenseador «the impropriety of regularly establishing the fatality of the dreams of old women and giving weight to barbarous notions and practices by supporting them with a show of necessary sequence and completion» (*ibidem*).

²² O percurso profissional de Walter Scott é muito acidentado — a par do êxito comercial e de crítica, a experiência da bancarrota obrigou o autor à necessidade de escrever para pagar dívidas contraídas em resultado da falência do empreendimento editorial a que estava associado e da aquisição de Abbotsford. O infortúnio financeiro que explica, em parte, a proximidade está estudado e não cabe nas balizas desta reflexão, a não ser como exemplo de como um autor que consegue viver da escrita, sem o concurso de mecenas, está sujeito à variabilidade do mercado e ao sentido de oportunidade comercial. Embora marcadamente diferente, o caso de Camilo Castelo Branco é também paradigmático desta viragem no entendimento de autoria e no papel e estatuto sociais dos escritores no século XIX.

²³ De algum modo, Scott estaria na génese do lamento de muitos críticos hodiernos, nostálgicos de um tempo que talvez nunca tenha existido realmente: «A escrita profissionalizou-se, é o que é — hoje todos temos de ser «profissionais» sem professar coisa nem causa nenhuma» (Barrento, 2006: 22). A acreditar na verdade do lamento, a profissionalização do escritor seria uma das consequências da democratização («massificação», preferem alguns) da literatura e do saber.

Triermain (1813),²⁴ poemas que exploravam os meandros da história oral, o autor decide deixar a poesia, alegadamente por reconhecer o génio superior de Byron, e enveredar pela prosa: «When Scott, according to his own half-jesting but half-serious expression, was 'beaten out of poetry' by Byron, he began to express in more pliable prose the same combination which his verse had been used to convey» (Bagehot, 1970: 399-400).

Demorar-nos-emos um pouco noutras duas explicações talvez mais substanciais, decerto mais estimulantes, do ponto de vista do que um sistema literário entende, num dado momento, por «literatura». A primeira explicação — um tudo-nada especulativa, é certo — está em parte relacionada com a narrativa do reconhecimento do mérito de Lord Byron e parte da suspeita de que Walter Scott teria intuído uma mudança do gosto literário. Com efeito, a poesia, modo que prevalecera nas primeiras décadas de Oitocentos, entra em declínio nos favores do público ainda na primeira metade do século.²⁵ Não parece impossível que Scott, esse «bold sagacious man of the world» (*ibidem*: 421), pressentisse a aproximação de uma época em que História e histórias assumiriam o centro por serem o meio de expressão mais apropriado à diversidade de uma sociedade em expansão (populacional, tecnológica, económica, territorial, etc.). Afinal o romance «aims at describing the whole human life in all its spheres, in all its aspects, with all its varied interests, aims, and objects. It searches through the whole life of man; his practical pursuits, his speculative attempts, his romantic youth, and his domestic age» (*ibidem*: 395).

De facto, a primeira metade do século XIX testemunha uma viragem para o romance, em parte resultado da popularidade dos romances baratos, em parte porque, como veremos mais adiante, o género é nobilitado e levado para o centro do sistema e noutra parte ainda devido aos avanços tecnológicos da imprensa.

²⁴ Segundo Kathryn Sutherland, «*Marmion*, his second long poem, was the best-seller of 1808 — 2,000 copies in the first month, and 11,000 in the first year, despite the exorbitant price of 31s 6d» (1994: 31); «Scott received an unprecedented £4,000 for *The Lady of the Lake* (1810), which sold over 20,000 copies in the first year (*ibidem*: 38).

²⁵ A este propósito diz Kathryn Sutherland: «Poetry's pre-eminence did not outlast the 1820s. In 1818 Byron could write 'I've half a mind to tumble down to prose/But verse is more in fashion — so here goes!' (*Beppo*, lii); but his death in 1824 marks a reordering of relations among literary forms. According to Ian Jack, 'Within a few weeks of Byron's death we find a writer in *Blackwood's* remarking that nowadays "few write poetry... and nobody at all reads it. Our poets... have over-dosed us." Longman, Murray and John Tayler, the friend and publisher of Keats and Clare, all withdrew over the next few years from financial investment in poetry. Although the slow spread of technological innovation into the book trade meant that verse was still cheaper to turn out in the early years of the century, at the same time the proliferation of magazines which had initially given a boost to new poetry soon began to run short stories and serialized fictions as a serious challenge» (Sutherland, 1994: 41).

It is possible to link poetry's dwindling status to advancements in technology, the consequent diversification and cheapening of print for a growing reading public, and the lifting of restrictions on a purchasing public. If between them Constable and Scott made of poetry a best-selling business pre-1820, together they capitalized on and helped shape the technological revolution whereby the novel became the dominant literary form post-1820. (Sutherland, 1994: 41)

A segunda explicação é a de que Scott teria descoberto no romance uma forma mais afim à sua personalidade autoral e intuições narrativas. O «extempore style of writing» (Carlyle, 1970: 367) que seria característico do autor encontraria expressão mais feliz no romance do que na poesia.

Scott was always (as he often laments himself) an immensely careless and rapid writer, too diffuse to achieve the concentration of poetry and too indiscriminate about words. He was handicapped, too, when he wrote in verse, by the late Augustan canons of propriety in poetic diction, reinforced by the 'delicacy' epidemic in the age of the blue-stockings; these forbade him to use the resources of dialect and low life, so that all the characters in his poems talk the same language, stilted and theatrical. The immense popularity of these poems may be ascribed to three causes: they do have a certain story-telling power; they brought into contemporary verse the materials of the Gothick and the exotic; and they appeared at a very dead season of English verse... (Cruttwell, 1998: 131)

A poesia narrativa, subgénero nobilitado e hierático, teria assim constituído uma rampa de lançamento para a aventura pela narrativa em prosa.²⁶ Vinte e seis romances, para além de uma mão-cheia de contos, biografias e obras de historiografia, e dezoito anos mais tarde, Walter Scott, o «Homero do romance histórico» (Manzoni, 1984: 69), transformara já a arquitectura literária de forma radical ao colocar o subgénero no epicentro da «república das letras».

O estatuto social do autor, a experiência acumulada quer no campo literário em sentido lato — enquanto poeta, compilador, crítico e biógrafo —, quer na sociedade civil, e a credibilidade do nome permitiram-lhe iniciar um dos mais elaborados jogos de que há memória no espaço literário — estamos a referir-nos ao cultivo de um anonimato lúdico e consequente construção de um monumental edifício paratextual — e trazer para o centro do campo literário um modo que não alcançara ainda prestígio consensual.

The name of Walter Scott—name of a famous poet, respected scholar, and undisputed gentleman—immediately distinguished *Waverley* from "the rubbish of provincial romances" and positioned it within reach of—if not inside—the republic of letters. Hence

²⁶ Recorde-se que, ainda antes de enveredar pela poesia, Walter Scott se tinha já distinguido como tradutor, antiquário e divulgador de baladas populares, tendo publicado *Minstrelsy of the Scottish Border* em 1802-3. Em muitos aspectos, o percurso de Walter Scott enquanto escritor anuncia os caminhos que a literatura ocidental viria a trilhar de forma paulatina.

the conventional critical move of identifying a novel as worthy by setting it apart from its genre ("this is not an ordinary novel") takes on a special cultural valence in the case of *Waverley*... (Ferris, 1991: 82)

Se é verdade que Walter Scott contribuiu para nobilitar o romance no seio do sistema literário de Oitocentos, não é menos certo que o género romanesco se adequava bem às suas idiossincrasias autorais. Pela sua extensão, aquele constituía terreno propício à acumulação de saber, ao desenvolvimento de um imbrincado jogo de diversas alteridades e patamares narrativos, à narração de grandes histórias, a um estilo unanimemente caracterizado como um tudo-nada impaciente e apressado: «[T]he form now suited his genius, his careless, quick-moving, genial, and digressive mind» (Cruttwell, 1998: 131).²⁷

Consciente deste traço, o autor escreve, a 28 de Abril de 1829, no diário: «The story [*Anne of Geierstein*] will end and shall end because it must end and so here goes — After this doughty resolution I went doggedly to work and finishd five leaves by the time when they should meet the coach. But the misfortune of writing fast is that one cannot at the same time write concisely» (Scott, 1998: 621). Este lamento privado ganha uma dimensão performativa de quase travessura literária quando inscrito no quadro mais vasto da criação de uma *persona* pública que se caracteriza por uma atitude de constante humildade e ironia auto-reflexiva. Aquela é ludicamente evidente em dois momentos, 1810 e em 1817, aquando da publicação respectivamente de «Of the Living Poets of Great Britain» e de uma longa recensão dos *Waverley novels* publicados até essa data. Ambos os textos são de autoria (não assumida) de Walter Scott, no caso da recensão de autoria parcial, pois o texto terá sido escrito em colaboração com William Erskine. Dois exemplos bastarão neste lugar da reflexão para comprovar a atitude — eis Walter Scott a falar de Walter Scott, exercendo a um tempo a prerrogativa de crítico e de irremediável traquina:

Mr. Scott's fame certainly does not rest on the art of his story, for that he has hitherto given no example; on the contrary, the incidents, both in the *Lay* and *Marmion*, are themselves slightly interesting, and loosely put together. Neither can we consider his characters, though drawn from a bold and determined pencil, as entitling him, on their account, to occupy the distinguished rank which he holds in the poetical calendar. (Curry, 1977: 71)

²⁷ Em 1863, Taine pode escrever com propriedade na sua *Histoire de la littérature anglaise*: «Doubtless he wrote bad, at times in the worst possible manner: it is clear that he dictated, hardly re-read his writing, and readily fell into a pasty and emphatic style [...]. What is worse, he is terribly long and diffuse; his conversations and descriptions are interminable; he is determined, at all events, to fill three volumes. But he has given to Scotland a citizenship of literature—I mean to the whole of Scotland: scenery, monuments, houses, cottages, characters of every age and condition, from the baron to the fisherman, from the advocate to the beggar, from the lady to the fishwife» (Taine, 1970: 423-424).

Our author has told us it was his object to present a succession of scenes and characters connected with Scotland in its past and present state, and we must own that his stories are so slightly constructed as to remind us of the showman's thread with which he draws up his pictures and presents them successively to the eye of the spectator. [...] Probability and perspicuity of narrative are sacrificed with the utmost indifference to the desire of producing effect; and provided the author can but contrive to 'surprize and elevate', he appears to think that he has done his duty to the public. Against this slovenly indifference we have already remonstrated, and we again enter our protest. It is in justice to the author himself that we do so, because, whatever merit individual scenes and passages may possess, (and none have been more ready than ourselves to offer our applause,) it is clear that their effect would be greatly enhanced by being disposed in a clear and continued narrative. We are the more earnest in this matter, because it seems that the author errs chiefly from carelessness. (Scott, 1970: 114)²⁸

O gesto a um tempo autocrítico e travesso é validado em duas instâncias em que, por razões diferentes, a seriedade se impõe: na reedição da obra em formato canónico e nas entradas diarísticas que, repetidamente, fazem alusão implícita ou explícita à velocidade e à displicência da escrita.

No diário, a razão para a pressa, muitas vezes velada, é a necessidade de ganhar dinheiro para superar as dificuldades resultantes da falência em 1825-26 de Archibald Constable & Coy e James Ballantyne & Coy, respectivamente o editor e o impressor de Scott²⁹ — note-

²⁸ Não tendo este trabalho como objecto primeiro estudar Walter Scott e não tendo nós competência filológica para decidir a autoria controversa desta recensão, remetemos para a leitura de Martin Lightfoot (1968), «Scott's Self-Reviewal: Manuscript and Other Evidence». Porque Lightfoot sugere que o texto terá uma autoria partilhada com William Erskine e o editor da *Quarterly Review*, William Gifford e, dividindo-o em secções, defende que só a primeira seria de Walter Scott, escolhemos uma citação dessa parte.

²⁹ A crise financeira de 1825 atinge Walter Scott no início do ano seguinte quando os agentes londrinos de Constable cessam os pagamentos, provocando a falência deste e, por extensão, de Ballantyne. Porque Scott era sócio deste último e porque a responsabilidade era ilimitada, «Scott himself was held responsible not only for his private debts of £20,000, but also for the entire debts of the concern, which amounted to nearly £100,000» (Scott, 1998: xxix). Por isso, a partir desta data, Scott escreve (também) por necessidade. Os termos do *trust deed* que assina são claros: «I the said Walter Scott have resolved to employ my time and talents on the production of such literary works as shall seem to me most likely to promote the ends I have in view, the sums arising from which works I am also desirous to devote to the payment of the debts owing by me as a Partner of the said Company [James Ballantyne & Coy.] and as an individual» (*ibidem*: xxxiii). A consciência que tem do impacto que o conhecimento desta circunstância terá nos leitores dá-nos uma medida real da noção aristocratizante de literatura que o século evidenciava. Uma das primeiras observações com que nos deparamos, após a declaração de falência, é: «I much doubt the general knowledge that an author must write for his bread, at least for improving his pittance, degrades him and his productions in the public eye. He falls into the secondrate rank of estimation» (Scott, 1998: 49). Por outro lado, o século aburguesava-se, valorizando crescentemente o trabalho como ética, e é assim que, em 1838, pode escrever-se no *Archivo Popular*: «Walter Scott manifestou na sua desgraça a mais admirável grandeza d'alma [...] e se obrigou a pagar em dez annos aos credores da caza o principal e interesses daquella somma. Para desempenhar sua palavra, entregou-se de novo a hum trabalho continuo de noite e de dia, e tal foi a sua perserverança e a força do seu genio, que o conseguiu» (*Archivo Popular*, 3.11.1838: 349). Para uma explicação mais alargada das dificuldades financeiras de Scott, vide introdução de W.E.K. Anderson a *The Journal of Sir Walter Scott* (1998) e Jane Millgate (1987), *Scott's Last Edition A Study in Publishing History*. Vide ainda o que, n' *O Pensamento. Semanario Religioso, Litterario, Noticioso e Recreativo*, se escreve a este propósito (n.º 4, 15.05.1861, pp. 3-4 e n.º 5, 22.05.1861, p.2).

-se que o diário só cobre os anos de 1826 ao ano da morte; outras vezes os motivos parecem ser vários: desde preservar o ritmo da oralidade até à impaciência dos editores, passando por uma idiossincrasia autoral.³⁰ De todas as formas, as razões parecem sempre remeter, em última análise, para o romance como espaço privilegiado da multiplicidade e de uma aproximação ao quotidiano.³¹

I am just in the same case as I used to be when I lost myself in former days in some country to which I was a stranger — I always pushed for the pleasantest road and either found it or made it the nearest. It is the same in writing. I could never lay down a plan — or having laid it down I never could adhere to it; the action of composition always dilated some passages and abridged or omitted others and personages were rendered important or insignificant not according to their agency in the original conception of the plan but according to the success or otherwise with which I was able to bring them out. I only tried to make that which I was actually writing diverting and interesting, leaving the rest to fate. I have been often amused with the critics distinguishing some passages as particularly laboured when the pen passed over the whole as fast as it could move and the eye never again saw them excepting in proof. [...] This may be called in Spanish the *Der donde diere* mode of composition — in English *Hab nab at a venture*. It is a perilous stile I grant but I cannot help [it] — when I chain my mind to ideas which are purely imaginative — for argument is a different thing — it seems to me that the sun leaves the landscape, that I think away the whole vivacity and spirit of my original conception, and that the results are cold, tame and spiritless. It is the difference between a written oration and one bursting from the unpremeditated exertions of the Speaker which have always something the air of enthusiasm and inspiration. I would not have young authors imitate my carelessness however — *consilium non currum cape* — (Scott, 1998: 101)

Já, em 1829, no «General Preface» àquela que ficou conhecida como *The Magnum Opus* (1829-1833), os motivos, sendo globalmente os mesmos, são expostos de forma diversa como convém a uma edição que não esconde querer apresentar-se como Obra. Como diz Jane Millgate, «although Scott's introductions and notes were engagingly modest and even self-deprecating—thus diminishing the impression of egotism—they in no way compromised the statement made by the very fact of bringing his novels together as an *oeuvre*» (Millgate, 1987: vii). Assim, Walter Scott, autor consagrado pelos seus pares e pelo público e agora em processo de autocanonização, diz o seguinte de um Walter Scott de quinze anos atrás: «And here I must frankly confess, that the mode in which I conducted the story [*Waverley*] scarcely deserved the success which the Romance afterwards attained. The tale of *Waverley* was put together with so little care, that I cannot

³⁰ Regressaremos ao tópico da rapidez na escrita quando reflectirmos sobre o projecto da edição que ficou conhecida por *Magnum Opus*.

³¹ Diz Henry James: «Before him [Scott] no prose-writer had exhibited so vast and rich an imagination: it had not, indeed, been supposed that in prose the imaginative faculty was capable of such extended use. Since Shakespeare, no writer had created so immense a gallery of portraits, nor, on the whole, had any portraits been so lifelike. Men and women, for almost the first time out of poetry, were presented in their habits as they lived» (James, 1970: 429).

boast of having sketched any distinct plan of the work» (Scott, 1829: xviii). Antes, no «Advertisement» à mesma edição, anunciara, ainda na terceira pessoa, que um dos propósitos da nova edição era precisamente o de corrigir os efeitos da pressa quer dos editores originais, quer do próprio autor.

In stating it to be revised and corrected, it is not to be inferred that any attempt is made to alter the tenor of the stories, the characters of the actors, or the spirit of the dialogue. *There is no doubt ample room for emendation in all these points,—but where the tree falls it must lie.* [...]

But without altering, in the slightest degree, either the story or the mode of telling it, the Author has taken this opportunity to correct errors of the press and slips of the pen. That such should exist cannot be wondered at, when it is considered that the Publishers found it their interest to hurry through the press a succession of the early editions of the various Novels, and that the Author had not the usual opportunity of revision. [...]

The Author has also ventured to make some emendations of a different character, which, without being such apparent deviations from the original stories as to disturb the reader's old associations, will, he thinks, add something to the spirit of the dialogue, narrative, or description. These consist in *occasional pruning, where the language was redundant, compression where the style is loose, infusion of vigour where it is languid*, the exchange of less forcible for more appropriate epithets—slight alterations in short, like the touches of an Artist, which contribute to heighten and finish the picture, though an inexperienced eye can hardly detect in what they consist. (*ibidem*: ii-iii, *itálicos nossos*)

A singularidade de o sujeito de enunciação deste texto preliminar se referir a si próprio como «Autor» prepara o aparente desvelamento oficial de Walter Scott como autor dos *Waverley novels* e a passagem para o «eu» que ocorre na página ii do «General Preface». Estamos em crer — e voltaremos a esta questão mais adiante — que este «eu» entronizado é não a revelação de uma qualquer instância última de autoria mas mais uma encenação, desta feita hierática, de autoridade que visa sobretudo autenticar as narrativas através da exibição de erudição e pretensa genuinidade, construindo pela acumulação de paratextos o monumental macrotexto dos *Waverley novels*.³²

A forma «romance» atinge, em *The Magnum Opus*, um estatuto ímpar com o autor a corrigir e a reclamar/assinar a obra, como que a personificar a verificação de Aguiar e Silva: «[O] romancista, de autor pouco considerado na república das letras, transformou-

³² Não resistimos a citar o delicioso início do prefácio à primeira edição de *O Arco de Sant'Ana*: «Estamos na era da renascença dos prefácios, das dedicatórias, e avisos ao leitor. Esta cortesia antiga, que proscreveram as modas e modos republicanos do fim do século passado, voltou, ainda bem! como vai voltando tudo o que merecia voltar, e muita coisa também que nem sequer nunca devia ter existido. Não é decerto destas últimas o prefácio cortês, a dedicatória palaciana, amenos e apazíveis *rococós* tão inocentes no princípio de um livro, como no meio da sala a larga cadeira de espaldar alto e estofo mole, a banca de pé torneado em espiral, ou qualquer dessortras mil bugiarias que a rotação dos caprichos humanos tornou a apetecer, fez desejada, e quási consagrou em necessidade tão indispensável como elegante» (Garrett, 2004: 55).

-se num escritor prestigiado em extremo, dispondo de um público vastíssimo e exercendo uma poderosa influência nos seus leitores» (Silva, 1983: 671).

The publication of the forty-eight-volume collected edition of the Waverley Novels between 1829 and 1833 marked a crucial stage not only in the development of the texts of those particular novels but in the general history of publishing. In the years since the first publication of *Waverley* itself in 1814 the fame of the Author of Waverley had grown to unprecedented proportions, and the public acknowledgement of authorship made by Sir Walter Scott served, if anything, to raise still further the level of interest in both the writer and his work. (Millgate, 1987: vii)

Para Walter Scott, o romance parece ser um gênero expansivo que, como quer Henry James, «*does compete with life*» (2001: 70) — se não no sentido jamesiano, então nas múltiplas dimensões do humano que quer abarcar —, pois, como afirma Vítor Manuel Aguiar e Silva, «o romance volveu-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polémico, etc.» (1983: 671). Porque é assim, o romance parece a forma mais adequada para criar o espaço lúdico, de inúmeros patamares narrativos, encenações de alteridades autorais e de uma imensa polifonia intertextual, que Walter Scott parece privilegiar: «Prose seems the inevitable medium for the artist interested in multiple authentic voices, in the clash and absorption of different modes of discourse, different languages» (Wilt, 1985: 7). Nas palavras de Walter Scott, esta seria a paixão, própria do romancista, pela alteridade, pelo jogo, pela ocultação: «[T]he mental organization of the Novelist must be characterised, to speak craniologically, by an extraordinary development of the passion for delitescency» (Scott, 1829: xxvi).

A decisão de voltar a editar toda a obra narrativa de Walter Scott ressoa, no sistema literário de Oitocentos, ainda de uma outra forma muito poderosa. A par da entronização do autor, agora aparentemente sem máscaras, os modos de concepção e apresentação dos quarenta e oito volumes promovem claramente o enobrecimento do romance enquanto forma literária no epicentro do campo:

[T]he *magnum opus* edition, as Scott liked to call it, also had a more far-reaching effect: in collecting and annotating his writings in this way Scott was implicitly assigning to fiction a status previously reserved for poetry and drama, and to the productions of a living author a treatment normally accorded only to the achievements of the great masters of the past. (Millgate, 1987: vii)

Para melhor avaliarmos a extensão do caminho percorrido, comparemos dois excertos de recensões críticas. O primeiro é o texto publicado no *British Critic* em 1814, que marca o momento inaugural da recensão crítica e a que já fizemos menção atrás. O autor anónimo evidencia a reserva que os críticos punham ainda na apreciação de uma obra como

Waverley, tendo o cuidado de a distinguir da restante produção romanesca, tão mal amada pela elite.

We are unwilling to consider this publication in the light of a common novel, whose fate it is to be devoured with rapidity for the day, and to be afterwards forgotten forever [...]. We would recommend this tale, as *faithfully embodying the lives, the manners, and the opinions of this departed race* [a portion of the inhabitants of these islands], and as *affording those features of ancient days, which no man probably, besides its author, has had the means to collect, the desire to preserve, or the power to pourtray*. This tale should be ranked in the same class with the Arabian Nights' entertainments, in which the story, however it may for a moment engage the attention, is but of little consequence, in proportion to the *faithful picture which they present of the manners and customs of the east*. (Hayden, 1970: 69, itálicos nossos)

À voracidade da leitura e ao esquecimento a que estão condenados os romances opõe o crítico a erudição e o interesse — diríamos — quase antropológico da história de *Waverley*, características que a separam dos romances banais (e femininos) e a aproximam de empreendimentos mais sérios como o estudo das «vidas, modos e opiniões de uma raça desaparecida», i.e., da historiografia. Daí que, lexicalmente, se privilegie a denominação «tale», por contraste com «common novel»; daí que o autor apareça descrito como alguém que dispõe dos *meios para compilar*, que se caracteriza pelo *desejo de preservar* e e tem a *capacidade de retratar* uma época; é, por outras palavras, um erudito, um antiquário, um historiador — não há, pois, como confundi-lo com os cultores do romance.³³ Para realçar de forma inequívoca a distância entre *Waverley* e a *common novel*, o crítico diminui ainda o impacto do enredo em prol de uma ideia mais erudita que o aproxima conceptualmente de uma fiel pintura narrativa.

Escrito em 1832, pouco tempo antes de Scott morrer, o segundo texto é de autoria de T. H. Lister e testemunha já a mudança de paradigma estético e o impacto que o autor teria tido naquilo a que poderíamos chamar a «viragem romanesca» do cânone.

In 1813, before the appearance of *Waverley*, if any one should have ventured to predict that a writer would arise, who, when every conceivable form of composition seemed not only to have been tried, but exhausted, should be the creator of one hitherto unknown,

³³ José Osório fazia eco, ainda em 1846, deste preconceito ao afirmar n'*Aurora* que «Walter Scott, creador desta nova especie de poesia [romance histórico], ainda não foi (parece-me) igualado pelos seus imitadores, não obstante serem alguns bastante favorecidos de talento e mais dotes: é que se requer talvez *um genio particular*, que eu reputo indispensavel para qualquer ramo de conhecimentos; e de muitos o quererem imitar, sem possuirem o *tino especial*, e alguns até sem *os preliminares estudos de historia, philosophia, etc.*, resulta que as composições desta especie sam destituídas d'interesse, instrucção, e proveito; sendo as mais das vezes as imagens frouxas e sedições, nas quaes se descobre a luz d'onde derivam, a qual não é sem mancha» (*Aurora*, 1846: 13, itálicos nossos). Sublinhe-se, para além do encómio a Walter Scott, a referência ao romance histórico como «nova especie de poesia», a mostrar a hierarquia arraigada dos modos literários.

and which, in its immediate popularity, should exceed all others—who, when we fancied we had drained to its last drop the cup of intellectual excitement, should open spring, not only to new untasted, but apparently deep and inexhaustible—that he should exhibit his marvels in a form of composition the least respected in the whole circle of literature, and raise the Novel to a place among the highest productions of human intellect—his prediction would have been received, not only with incredulity, but with ridicule... (*apud* Ferris, 1991: 13-14)

Estudar o impacto de Walter Scott na Europa de Oitocentos obriga a uma reflexão sobre os modos literários e sua avaliação na época, porque só assim poderemos ainda vislumbrar o momento de inovação que a prosa narrativa do autor escocês constituiu para os seus contemporâneos. Como afirma Gary Kelly, «Scott demonstrated to more people than ever before — in Europe and America as well as in Britain — that the novel had literary potential of the highest order and that it was an ideological discourse of the first importance in constructing a new kind of national culture» (Kelly, 1989:140). Não surpreende, pois, que, em muitos periódicos oitocentistas portugueses, o nome Walter Scott apareça como sinónimo de romance (histórico), passando frequentemente os encómios ao autor, nos anos 20 a 50, pela expressão do apreço convicto por uma obra entendida como lugar de confluência do gesto revolucionário — paradoxalmente, a institucionalização de um género considerado menor — e da memória do sistema: «We may best express Scott's character by saying that, with one or two exceptions, he was the first English prose story-teller. He was the first fictitious writer who addressed the public from its own level, without any preoccupation of place» (James, 1970: 429).³⁴

Que o gesto foi revolucionário fica demonstrado pela necessidade de ancorar o romance nos modos literários comumente aceites como eruditos: o lírico e o narrativo (leia-se épico ou historiográfico).

Tiram-se da leitura de Walter Scott grandes vantagens: é elle um author profundamente instruido, sempre variado e quasi universal. Seus romances são ricos de citações curiosas desde a mais sublime poesia até esses rifões singelos que na Escocia, bem como em toda a parte são *a saberdoria das nações*. Toda a litteratura ingleza ahi está; Shakespeare [*sic*] sôbre tudo e seus contemporaneos, cujo stylo estudou o romancista como poeta e como antiquario, para lhes imitar a tempo os desalinhos engraçados mäs atrevidos, o apaixonado da phrase, a fôrça comica. Aprende-se com Walter Scott a conhecer uma quantidade de antigos costumes nacionaes. N'este sentido tambem suas obras tão divertidas podem dar grande socorro ao estudo da historia. (*O Chronista*, 1827: 89)

³⁴ Henry James prossegue dizendo que Scott se distingue de outros autores como Richardson, Fielding ou Smolett, porque não há subjacente à sua obra nenhum impulso didáctico, ao contrário do que acontecia com os seus antecessores. Todos eles seriam moralizadores. Scott não (cf. James, 1970: 429).

O romance historico, essa fôrma nova de arte, que encerra em si toda a grandeza moral, toda a verdade das paixões e da vida que constituem a sublimidade do drama, que prende ás maiores bellezas descriptivas as mais severas descubertas da erudicção, que enlaça a amenidade da poezia lyrica com a grandeza da epopéa, deve muito, deve tudo a Walter Scott. Póde affirmar-se que foi elle quem o creou, quem lhe deu as suas verdadeiras proporções. Não é difficil achar a origem do romance historico; todas as creações de arte teem principio em outras anteriores, de que ellas não são senão o aperfeiçoamento ou antes a deducção: não é porém menos exacto que esta fôrma era, por assim dizer, ignorada antes do illustre romancista escocoz lhe ter delineado os contornos, definido e fixado a indole e natureza intima. (*A Época*, 1848: 198)

Se a prosa scottiana promove, no século XIX, a validação autónoma do romance, tornando-se este lugar de erudição e alteridade, a prolixidade do autor³⁵ e a sua apetência pelo género podem ser vistas como ponto de chegada de uma memória prodigiosa e de uma vontade de mundo: «In a sense, Scott was a novel-making machine, unwittingly designed by half a lifetime's reading, professional activity, social experience and observation, and by considerable experience and success as a poet, to build the new literary institution of the novel as the main element of a new kind of national culture based on print» (Kelly, 1989: 140). Em muitos sentidos e para muitos públicos, Walter Scott corporiza assim o romance na primeira metade de Oitocentos.

MASCULINIZAÇÃO DO ROMANCE. A valoração do romance no espaço literário da Europa do século XIX resulta de múltiplos pressupostos, como sejam, entre outros, o alargamento da instrução básica e o aumento da literacia, nomeadamente entre a população feminina, a industrialização da imprensa e a crescente facilidade de transporte, factores que possibilitavam uma mais rápida circulação de material impresso a preços reduzidos, entre outros.

Tal como fora cultivado nos finais do século XVIII, o romance era um género menor, trivial e/ou «feminino» porque escrito por mulheres para mulheres. A redefinição do lugar da narrativa romanesca passa, portanto, pela reescrita de alguns *topoi* da crítica, como já vimos atrás.³⁶ A masculinização da ideia de romance coincide precisamente com a

³⁵ Num artigo de 1838 intitulado «Walter Scott», faz-se o seguinte inventário: «Walter Scott pode ser contado em o numero de escriptores mais fecundos e mais variados: 15 volumes de poezias, e 90 de obras em prosa sahirão da sua penna em hum espaço de menos de trinta annos, além dos muitos artigos insertos nas Revistas, e das suas cartas que formarião ainda alguns volumes» (*O Archivo Popular*, 03.11.1838: 2).

³⁶ Fidelino de Figueiredo faz, em 1916, as seguintes considerações sobre o valor literário do romance: «Durante o classicismo, o romance não foi um genero nobre. Sem estylo proprio, sem uma theoria propria condensada em rigidos canones como a da tragedia e da epopêa, sem a grandiloquencia que ás classes preponderantes recommendava esses dois generos, que eram até certo ponto glorificações dessas mesmas classes, e sem a protecção carinhosa, que o theatro e a poesia lograram, o romance luctou sempre com a geral animadversão... » (Figueiredo, 1917: 34).

publicação de *Waverley* em 1814.³⁷ O processo é constituído por factores endógenos e exógenos à obra scottiana, os quais encontram eco na posterior recepção de Walter Scott no continente europeu. O principal factor endógeno decorre das estratégias de referencialidade e auto-referencialidade do texto. O capítulo I, que funciona como introdução ao romance e é claramente narrado por um sujeito onisciente e posterior, não deixa, ao reflectir sobre o nome da obra, dúvidas acerca das afinidades que o texto procura nem dos escolhos que tenta evitar. O narrador, que se assume como figura autoral, afirma que a escolha do título do romance foi simples e ingénua e recaiu no nome do protagonista, «an uncontaminated name, bearing with its sound little of good or evil, excepting what the reader shall hereafter be pleased to affix it» (Scott, 1829a: 9). Já a ponderação das razões para o subtítulo — *or, 'Tis Sixty Years Since* — é ocasião para tecer, de forma irónica mas não menos séria por isso, considerações sobre o estado da literatura. A citação é um tudo-nada longa, mas impõe-se pela clareza com que se relaciona com a memória e os lugares-comuns, os motivos do género e as expectativas dos leitores, com as relações de poder no seio do sistema literário coevo.

But my secondary or supplemental title was a matter of much more difficult election, since that, short as it is, may be held as pledging the author to some special mode of laying his scene, drawing his characters, and managing his adventures. Had I, for example, announced in my frontispiece, "Waverley, a Tale of other Days," must not every novel-reader have anticipated a castle scarce less than that of Udolpho, of which the eastern wing had long been uninhabited, and the keys either lost, or consigned to the care of some aged butler or housekeeper, whose trembling steps, about the middle of the second volume, were doomed to guide the hero, or heroine, to the ruinous precincts? Would not the owl have shrieked and the cricket cried in my very title-page? and could it have been possible for me, with a moderate attention to decorum, to introduce any scene more lively than might be produced by the jocularly of a clownish but faithful valet, or the garrulous narrative of the heroine's fille-de-chambre, when rehearsing the stories of blood and horror which she had heard in the servants' hall? Again, had my title borne, "Waverley, a Romance from German," what head so obtuse as not to image forth a profligate abbot, an oppressive duke, a secret and mysterious association of Rosycrucians and Illuminati, with all their properties of black cowls, caverns, daggers, electrical machines, trap-doors, and dark-lanterns? Or if I had rather chosen to call my work a "Sentimental Tale," would it not have been a sufficient presage of a heroine with a profusion of auburn hair, and a harp, the soft solace of her solitary hours, which she fortunately finds always the means of transporting from castle to cottage, although she herself be sometimes obliged to jump out of a two-pair-of-stairs window, and is more than once bewildered on her journey, alone and on foot, without any guide but a blowzy peasant girl, whose jargon she hardly can understand? Or again, if my Waverley had been entitled "A Tale of the Times," wouldst thou not, gentle reader, have demanded from me a dashing sketch of the fashionable world, a few anecdotes of private scandal thinly veiled, and if lusciously painted, so much the better? a heroine from Grosvenor Square, and a hero from the Barouche Club or the Four-in-Hand, with a set of subordinate characters

³⁷ Para um tratamento mais aprofundado desta questão, vide Ina Ferris (1991), *The Achievement of Literary Authority. Gender, History, and the Waverley Novels* e Fiona Robertson (1994), *Legitimate Stories. Scott, Gothic, and the Authorities of Fiction*. Acrescente-se que, para lá desta questão, tanto Ferris como Robertson propõem leituras desafiadoras da obra de Walter Scott.

from the elegantes of Queen Anne Street East, or the dashing heroes of the Bow-Street Office? I could proceed in proving the importance of a title-page, and displaying at the same time my own intimate knowledge of the particular ingredients necessary to the composition of romances and novels of various descriptions: But it is enough...

By fixing, then, the date of my story Sixty Years before this present 1st November 1805, I would have my readers understand, that they will meet in the following pages neither a romance of chivalry, nor a tale of modern manners; that my hero will neither have iron on his shoulders, as of yore, nor on the heels of his boots, as is the present fashion of Bond Street; and that my damsels will neither be clothed "in purple and in pall", like the Lady Alice of an old ballad, nor reduced to the primitive nakedness of a modern fashionable at a rout. From this my choice of an era the understanding critic may farther presage, that the object of my tale is more a description of men than manners. [...]

It is from the great book of Nature, the same through a thousand editions, whether of black-letter, or wire-wove and hot-pressed, that I have venturously essayed to read a chapter to the public. (*ibidem*: 10-12, 14)

Se o primeiro parágrafo da citação procura integrar-se naquilo a que Hans Robert Jauss chama a gramática ou sintaxe da literatura, i.e., «das Gefüge der traditionellen und der nicht kanonisierten Gattungen, Aussageweisen, Stilarten und rhetorischen Figuren» (Jauß, 1970: 197) », à qual se opõe « steht der stärker variable Bereich einer Semantik gegenüber: die literarischen Sujets, Archetypen Symbole und Metaphern» (*ibidem*: 197-198),³⁸ o último é revelador de uma insistência em formas de realismo que se afastam dos modelos e *topoi* referidos jocosamente antes. Esta insistência, que será apropriada pela crítica, é um dos factores que contribui claramente para a masculinização do conceito de «romance» que deixa assim de ser um produto da imaginação desenfreada, inverosímil e efeminada para se assumir como formato privilegiado para reproduzir «o grande livro da Natureza»:

It requires no ordinary talent, indeed, to choose such realities as may outshine the bright imaginations of the inventive, and so to combine them as to produce the most advantageous effect; but when this is once accomplished, the result is sure to be something more firm, impressive, and engaging, than can ever be produced by mere fiction. (Jeffrey, 1970: 79)

Sir Walter has found out (oh, rare discovery) that facts are better than fiction; and that there is no romance like the romance of real life; and that if we can but arrive at what men feel, do, and say in striking and singular situations, the result will be 'more lively, audible and full of vent', than the fine-spun cobwebs of the brain. (Hazlitt, 1970: 284)

Ao desejo de realismo juntam-se as muitas referências intratextuais e paratextuais ao cânone literário europeu, a evidenciar uma enciclopédia vastíssima que não se confunde

³⁸ No texto português lê-se: «a conjugação de géneros, modos de expressão, estilos e figuras retóricas tradicionais e não canonizados e «o domínio de uma semântica, muito mais sujeito a variação: temas literários, arquétipos, símbolos e metáforas» (Jauß, 1993: 101).

com produções menores: «Scott's fictional narrative added the authority of a very specific kind of male writing as it wove in a constant strain of allusion to the entire European literary canon» (Ferris, 1991: 85). A mostra de erudição — que inclui os intertextos a que Ferris faz referência mas também a consulta de fontes historiográficas e a presença da história oral³⁹ — revela uma escrita que é portadora de um desejo de verdade, o que a distingue da literatura gótica e a inscreve num programa estético alicerçado na pretensão de realismo e pragmatismo, características que são traduzidas pelos críticos numa concepção literária máscula que opõe erudição a fantasia. E, neste contexto, que melhor definição de romancista do que a que o vê como «amanuense da verdade e da história»? Eis o escritor como antiquário, como arqueólogo.

He has ransacked old chronicles, and poured the contents upon his page; he has squeezed out musty records; he has consulted wayfaring pilgrims, bed-ridden sibyls; he has invoked the spirits of the air; he has conversed with the living and the dead and let them tell their story their own way; and by borrowing of others, has enriched his own genius with everlasting variety, truth, and freedom. He has taken his materials from the original, authentic sources, in large concrete masses, and not tampered with or too much frittered them away. He is only the amanuensis of truth and history. It is impossible to say how fine his writings in consequence are, unless we could describe how fine nature is. (Hazlitt, 1970: 284-85)

Os factores exógenos fluem naturalmente de dois aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, o reconhecimento da erudição exibida pelos romances de Walter Scott convida os críticos a fazer uso de uma linguagem que remete para formas de apreciação de obras não ficcionais e para a inclusão de considerações sobre as especificidades históricas e/ou geográficas dos textos (*ibidem*: 84), criando-se assim uma tessitura metaliterária que distingue a obra de Scott das demais produções do género: «Scott's place in this history [of fiction] is suitably chivalric, his role being to rescue the novel from a creeping feminization which was particularly noticeable in the production and consumption of Gothic» (Robertson, 1994: 16).

Por outro lado e porque reconhecem a maior densidade da obra, os críticos interpelam leitores homens, definindo «the implied reader of critical reviews as a discriminating member of an intellectual elite» (Ferris, 1992: 83), por oposição à massa dos utilizadores das bibliotecas ambulantes. O discurso crítico apressa-se, pois, a reclamar o território do romance, assim masculinizado, para o centro do sistema, marginalizando as mulheres enquanto autoras e leitoras.

³⁹ Leslie Stephen diz, a este propósito, que «[h]e is the poet of association» (Stephen, 1970: 455).

Num sentido sociológico, o processo de masculinização do romance representa uma espécie de retrocesso ideológico, porquanto constitui um reforço da segregação das mulheres no espaço público, remetendo-as para o gueto do infra-literário.⁴⁰ Num sentido estético-literário, a percepção do romance como possibilidade viril terá sido talvez responsável por uma nobilitação que transformou — revolucionou, diríamos, se não corrêsemos o risco da expressão paradoxal — o coração do sistema literário.⁴¹

A historically central and theoretically exemplary instance of generic innovation, the narratives of the Author of Waverley represent not simply the invention of a new novelistic form, the classical historical novel celebrated by Georg Lukács, but also a (less analyzed) crucial alteration of the generic hierarchy in place at the turn of the nineteenth century. (Ferris, 1991: 1)

Sabendo nós que a «construção do cânone literário é sempre efectuada a partir dos valores, dos critérios e dos juízos de um tempo presente, o que implica necessariamente a contingência e a mobilidade de qualquer cânone» e que a «"verdade" do cânone é sempre *filia temporis*» (Silva, 2010: 244), parece inegável que Walter Scott protagonizou uma alteração portentosa do cânone ocidental no início de Oitocentos.

Num sentido não despiciendo aqui, Virginia Woolf tinha razão quando afirmou ser impossível escrever sem reconhecer a influência de Sir Walter Scott.⁴²

PÚBLICOS NOVOS. «[I]n the nineteenth century there was a major, and at times spectacular, expansion in reading» (Williams, 1961: 177), e a crescente diferenciação dos públicos decorre de vários factores interligados. Entre eles contam-se o aumento populacional nas cidades, a progressiva alfabetização de cada vez maiores sectores da população, e

⁴⁰ Não poderá esta masculinização ter contribuído para o que poderá explicar um recrudescimento, na época vitoriana, dos pseudónimos masculinos? Afinal, a Ann Radcliffe e Jane Austen seguem-se no século XIX Currer, Ellis e Acton Bell, e George Eliot.

⁴¹ A masculinização do romance passou também — embora este traço só possa ser aludido neste lugar — por um desinvestimento numa certa imaginação e pela valorização do realismo, como já mencionámos atrás. Georg Lukács vai mesmo mais longe nesta caracterização de Scott, equiparando-o a Balzac ou Tolstoi e recusando qualquer filiação do autor num qualquer romantismo (*vide*, a este propósito, Lukács, 1955: 50-51).

⁴² Cf. Virginia Woolf (1994: 1): «Many friends have helped me in writing this book. Some are dead and so illustrious that I scarcely dare name them, yet no one can read or write without being perpetually in the debt of Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott, Lord Macaulay, Emily Brontë, De Quincey, and Walter Pater, — to name the first that come to mind».

concomitante emergência de um público-leitor mais vasto, o desenvolvimento de diferentes práticas editoriais e a popularização da imprensa.⁴³

Porque é difícil definir público-leitor na primeira metade do século⁴⁴ — quem eram os leitores?, eram os que sabiam assinar?, os que liam jornais? ou tão-só os que consumiam literatura, em sentido lato —, parece ser prudente afirmar que «the book-reading public, at mid-century, was still a tiny minority, though it was certainly increasing, both as a proportion of the population, and in real figures» (*ibidem*: 188-189).

No início do século XIX, a emergência de novas camadas de leitores produz uma fragmentação dos públicos que, por sua vez, dá origem a uma diferenciação mais clara dos modos de divulgar e promover a literatura no espaço social. Do ponto de vista da produção, o alargamento dos públicos teve uma consequência importante: criou condições para que a escrita se fosse tornando um modo de vida que permitia a sobrevivência económica e, gradualmente, se instituía como lugar social próprio. O escritor autonomiza-se e profissionaliza-se: «Thus originated a race of men and women who lived, or endeavoured to live, by the pen, considering their intellectual production sufficient justification for claiming a place in society» (Rickword, 1998: 25).⁴⁵

Todavia, a profissionalização implica a disponibilidade para uma escrita que, ao invés de poder alhear-se sobranceiramente de constrangimentos socioeconómicos, habita o mundo, tendo, por isso, de estabelecer relações não só com os múltiplos actores do sistema literário (editores, impressores, críticos, patrocinadores, etc.), mas sobretudo com

⁴³ Diz Raymond Williams: «The population was rapidly increasing, through this same period. A mainland population of some seven million in 1750 had become eleven million in 1801, nearly twenty-one million in 1851, and thirty-seven million in 1901. It is probable that until the end of the eighteenth century the literate proportion of this population increased only slowly, and the rise was still gradual with the slow and uneven development of nineteenth-century elementary education. Yet a rise it certainly was... » (1961: 187).

⁴⁴ A este propósito, leia-se o que Kathryn Sutherland escreve: «Literacy is itself a precarious term, conveying with certainty throughout the period [1780-1830] no more than the capacity to sign one's name, and thereafter implying only an imprecise relation to what might be called 'active' literacy, the ability to use the written word for communication» (Sutherland, 1994: 5).

⁴⁵ O caso britânico difere, neste particular, muito do português, porquanto as realidades sociopoliticoculturais eram marcadamente diversas. Assim, não poderia afirmar-se que, na primeira metade de Oitocentos, «there is no outstanding writer who greatly distinguished himself in any other walk of life» (Rickword, 1998: 25). Singularmente, a notabilidade dos escritores em diversos campos (historiográfico, político, periodístico, etc.) parece ser mais um reflexo de uma sociedade menos diferenciada e menos letrada.

um protagonista novo na sua diversidade: o(s) público(s).⁴⁶ Esse diálogo pressupõe uma gestão que se rege por uma consciência aguda da temporalidade e das suas exigências específicas. Se, até finais do século XVIII, o prestígio literário dependia exclusivamente de uma elite culta, o século XIX anuncia o início de uma reorganização das relações de poder no seio do sistema literário, com o advento da mercantilização da literatura e o consequente alargamento do «espaço dos possíveis», para falar com Pierre Bourdieu (1979, 1998). Se, como quer o sociólogo, o campo é determinado pelas lutas no seu interior, uma das implicações do fenómeno «Walter Scott» será, certamente, uma certa institucionalização do gosto popular que, como vimos atrás, precedeu a apreciação dos críticos. O facto de que «Sir Walter Scott lies at the source of romantic historicism from Madrid to Odessa» (Steiner, 1997b: 153) tem uma óbvia relevância na definição da poética dominante na Europa de Oitocentos, quer ao nível da literatura dita erudita, na composição dos géneros, motivos e situações prototípicas (Lefevere, 1992a: 26), quer nas concepções do que é um autor e qual a sua função. Ousaríamos afirmar que a consequência maior deste tumulto no campo literário terá talvez sido a possibilidade de redefinir escritor.

The established definition of the writer may be radically transformed by an enlargement of the set of people who have a legitimate voice in literary matters. It follows from this that every survey aimed at establishing the hierarchy of writers predetermines the hierarchy by determining the population deemed worthy of helping to establish it. In short, the fundamental stake in literary struggles is the monopoly of literary legitimacy, i.e., *inter alia*, the monopoly of the power to say with authority who are authorized to call themselves writers; or, to put it another way, it is the monopoly of the power to consecrate producers or products... (Bourdieu, 1993: 42)

Aquilo que, de alguma forma, o caso «Walter Scott» proclama é o fim do monopólio da legitimidade literária de que fala Bourdieu. Sendo as definições de escritor históricas, «[t]here is no other criterion of membership of a field than the objective fact of producing effects with it» (*ibidem*). Importa reconhecer neste lugar que, ao contrário do que pretendem alguns, a literatura — e as demais artes — nunca viveu alheada de

⁴⁶ Importa citar mais uma vez o interessantíssimo artigo de Kathryn Sutherland quando afirma que «[t]here was throughout the period 1780 to 1830 an urgent awareness that society, its ranks and relations, its modes of communication, and even its fantasies were being reordered by the printing-press, and that something amounting to a revolution in consciousness was taking place (1994: 43) e mais adiante: «What we see happening in Britain between the dates 1780 and 1830 is the emergence of (working-) class consciousness as a potentially revolutionary force, and its gradual absorption into a transformed model, one which resubmits to the designatory and assimilative powers of the middle, newly confirmed as *the* class in its prescriptive rights over society (*ibidem*: 46). As implicações político-sociais são imensas, mas não podem ocupar-nos aqui. Importa-nos, outrossim, salientar como estas alterações morfológicas das sociedades britânica e, posteriormente, europeia tiveram impacto nos modos como se entende literatura.

constrangimentos concretos, sejam eles económicos ou políticos.⁴⁷ A diferença assenta, porém, em que um escritor como Walter Scott inaugura uma concepção de produção torrencial que efectivamente o torna o primeiro *best seller* da história da literatura, fenómeno que transgride as fronteiras da literatura dita erudita.⁴⁸ Scott não produz já apenas para os seus pares, mas para o vulgo dos leitores que consomem os romances como se de uma serialização se tratasse, e junta assim na sua *persona* literária os princípios heterónomos e autónomos do campo: «The first true best seller (as early as 1818 his annual novel profits were estimated at £10,000), Scott comes to locate the work of fiction within the world of production and exchange, and to incorporate metaphorically the pressures of literature's industrialization in an age of mass reading» (Sutherland, 1994: 41).

É nossa convicção que, aliada naturalmente a outras razões, a depreciação que sofre Scott a partir de meados do século XX resulta de uma reacção conservadora e autocentrada da instituição literária, apostada em preservar o sistema de coutada de que falava Lefevere (1990): «Prendre au sérieux l'illusion littéraire, c'est en fait jouer une *illusio* contre une autre, une *illusio* réservée aux *happy few*, l'*illusio* littéraire, croyance de clercs, privilège de ceux qui vivent de la littérature et qui peuvent, par l'écriture, vivre la vie comme une aventure littéraire, contre l'*illusio* la plus commune e la plus universellement partagée, l'*illusio* du sens commun» (Bourdieu; 1998: 539). Ora, a designação «público-leitor» começa a acolher, na primeira metade de Oitocentos, um número crescente de pessoas oriundas das classes média e trabalhadora. A progressiva democratização da instrução

⁴⁷ Basta um estudo superficial das dedicatórias que encabeçam as obras do cânone ocidental até ao século XVIII para nos elucidar acerca das relações de poder (político, económico, intelectual) a que os artistas sempre estiveram sujeitos. Um exemplo apenas: «Dai vós favor ao novo atrevimento/Para que estes meus versos vossos sejam,/E vereis ir cortanto o salso argento/Os vossos Argonautas, por que vejamos/Que são vistos de vós no mar irado;/E costumai-vos já a ser invocado» (Camões, 1972: canto I, 18, 3-6).

⁴⁸ Curiosamente, mesmo aqueles que lançam um olhar sociológico à literatura continuam a resistir a integrar o público mais vasto. *Vide*, a este propósito, a definição que Pascale Casanova dá de «literário»: «Literary "prestige" [...] depends on the existence of a more or less extensive professional "milieu," a restricted and cultivated public, and an interested aristocracy or enlightened bourgeoisie; on salon, a specialized press, and sought-after publishers with distinguished lists who compete with one another; on respected judges of talent whose reputation and authority as discoverers of unknown literary texts may be national or international; and, of course, on celebrated writers wholly devoted to the task of writing» (Casanova, 2004: 15). É bem certo que a autora está a reescrever as teses de Paul Valéry e que se refere à «bolsa dos valores literários», mas a menção insiste numa visão quase exclusivamente autónoma, constituindo a relevância do(s) público(s) na determinação do literário uma das maiores ausências num projecto como *The World Republic of Letters* que, singularmente, se propõe caracterizar a república das letras como se esta tivesse uma ligação meramente exterior com o(s) público(s). Ora é (também) precisamente aqui que o século XIX, em geral, e Walter Scott, em particular, se distinguem. A partir de meados de Oitocentos, a relação com os públicos mais alargados, não profissionais, por assim dizer, torna-se central para entender a produção, valorização e divulgação do literário.

opera um corte com um sistema literário de pendor feudalizante.⁴⁹ Os dados são eloquentes, ainda que imprecisos, como dissemos atrás:

[W]hat most historians agree is that after a long period of educational stagnancy, from about 1675 to 1775, literacy rose among the rural and urban middle classes (yeomen and shopkeepers, and probably falling as low as the more highly skilled artisans), rose from 75 to 95 per cent during the next sixty years. In the case of the lowest social groups, no real rise can be registered until about 1800, when literacy reached a level of 35 to 40 per cent, with a significant and substantial improvement as to as much as 60 per cent in the early decades of the nineteenth century. (Sutherland, 1994: 5)⁵⁰

Além do impacto que tem no entendimento do que é um escritor, a expansão da literacia é fundamental para o desenvolvimento de duas formas diferentes de narrativa: o periodismo e o romance. Em ambas, o impacto da obra romanesca de Walter Scott obriga a uma revisão do campo.⁵¹ Quer a crítica, que abundantemente recenseia o autor, quer o subgénero literário sofrem uma significativa transformação a partir de 1814. No que à

⁴⁹ O receio que esta nova e imprevisível força cria é expresso de muitas maneiras. Citaremos apenas Thomas Carlyle que, em «Signs of Times» (1829), afirma: «In fact, what morality we have takes the shape of Ambition, of 'Honour;' beyond money and money's worth, our rational blessedness is Popularity. [...] By arguing on the 'force of circumstances,' we have argued away all force from ourselves; and stand leashed together, uniform in dress and movement, like the rowers of some boundless galley. This and that may be right and true; *but* we must not do it. Wonderful 'Force of Public Opinion'! We must act and walk in all points as it prescribes; follow the traffic it bids us, realise the sum of money, the degree of 'influence' it expects of us, *or* we shall be lightly esteemed; certain mouthfuls of articulate wind will be blown at us, and this what mortal courage can front? Thus, while civil liberty is more and more secured to us, our moral liberty is all but lost» (Carlyle, 1971: 82). Thomas Carlyle importa aqui enquanto representante de um sector importante das letras britânicas, mas também porque, como veremos mais adiante, pode marcar-se o início da depreciação sistemática de Walter Scott com a recensão de 1838 que o autor faz a *Life of Sir Walter Scott* na *London and Westminster Review*. As considerações que tece sobre os tempos e a reflexão posterior sobre Walter Scott podem ser lidas como complementares.

⁵⁰ A industrialização, o êxodo rural, a acção de associações humanitárias de diversa índole contribuíram decisivamente para a alfabetização progressiva de largas camadas populacionais até aí iletradas. Katherine Sutherland sumaria assim os principais traços do processo de alfabetização: «Firstly, it was the achievement of the late eighteenth century to consolidate and extend the literacy in the middle classes, so that by 1800 most would have been able to read and write with a relative degree of accomplishment. Secondly, in spite of the temporary setback to mass literacy caused by social strains on the expanding cities of the period, the written word was firmly established at this time as the basic unit of communication and exchange, with by 1830 a significant proportion of the working classes having the rudiments of literacy and forming what might be best described as a potential and sporadically active reading public. Though literacy was by no means universal, the social composition of the national readership was comprehensive, members of every class now having the ability to identify themselves as readers» (Sutherland, 1994: 6). Compare-se esta situação com a que José Manuel Tengarrinha assim descreve para Portugal: «Calcula-se em cerca de 80% a percentagem de analfabetos nas crianças de 12 anos do sexo masculino, sendo portanto ainda maior nos adultos» (1989: 136).

⁵¹ Muitas das questões que se abordam neste capítulo não podem ser devidamente desenvolvidas por não ser este o objecto da presente reflexão. Todavia, não podemos deixar de lhes fazer menção, pois ajudam a desenhar o fenómeno «Walter Scott» e as repercussões que teve na Europa continental e, particularmente, no nosso país.

crítica diz respeito, esta é confrontada com uma pulsão nova: a da canonização por imposição popular.

Not only do critics feel the need to justify the existence of their articles in a new way, but their reviewing practices also change. Because of the novels' unprecedented popularity, reviewers realize that even were they inclined to give a negative verdict, they would find it difficult, since 'few people have the courage to speak out' (EdM 1818, 41) against such an immense and united public opinion. While this consciousness does not stop the same reviewers from including negative points, they only criticize some aspects. [...] The popularity of the Waverley novels leads to a new estimation of the public reception of a work. The former 'division between critical reputation and readerly demand' that had caused Scott to distance his productions emphatically from the popular but disparaged Minerva novels had become reversed by 1817. Through Scott's novels, popularity had now become a sign of merit. (Bautz, 2007: 38)⁵²

Além da crítica, Walter Scott ocupa um lugar primacial nos periódicos europeus, quer através da serialização das suas obras no espaço continental, quer em pequenas e grandes notícias, anedotário, artigos de opinião e/ou reflexão literária.⁵³

Novos públicos têm naturalmente exigências e gostos diversos da elite erudita,⁵⁴ e o nome «Walter Scott» conseguiu, durante cerca de 50 anos, unir patamares de recepção muito

⁵² A propósito da questão da popularidade, é impossível não citar a avaliação singular que Fidelino de Figueiredo faz em 1944 da literatura portuguesa por contraposição com a inglesa e a francesa: «A literatura portuguesa viveu quasi sempre *distanciada do grande público*. Os autores portugueses raras vezes conheceram a emoção e o proveito de grande e duradoura popularidade que temos visto desfrutarem alguns escritores ingleses, franceses e russos. É bom recordar que este estreito e profícuo contacto dos autores com o grande público é coisa do século XIX, do regime liberal e da era da vasta influência da imprensa periódica. O desnivelamento da instrução na massa populacional e o desinteresse pela novidade, próprio dos países excessivamente dominados pelo sentimento passadista, reduzem muito o público literário, que assim não corresponde à expansão da língua. Isto se poderia dizer também a respeito de Espanha. Também contribui para essa falta de estreito e constante contacto o carácter subjectivo de muitos autores e o aristocratismo requintado de muitos deles. Essa larga repercussão das obras literárias sobre o público só se consegue quando este possui um alto nível de cultura literária e uma acatada crítica normativa, como sucedia em França, ou quando os autores são como que pastores espirituais, que objectivamente discutem problemas comuns e propõem soluções, como sucedia na Rússia. Nalguns períodos históricos, a literatura portuguesa tornou-se arcaizante e académica, noutros em extremo subjectiva e requintada, concebida num grupo selecto e recolhido, e para elle destinada. Muito mais que a tendência para a comunicação e para a função social, e que a solicitação do público, tem sido causa primordial desta literatura a invencível necessidade de expressão do autor» (Figueiredo, 1944: 50-51).

⁵³ Para o caso português no período que nos ocupa, vide *A Grã-Bretanha na Imprensa Periódica do Romantismo Português: Imagens Polimórficas*, de Maria Zulmira Castanheira (2005).

⁵⁴ Veja-se a este propósito a leitura que propõe Vítor Manuel Aguiar e Silva: «Quando o romantismo se revela nas literaturas europeias, já o romance conquistara, por direito próprio, a sua alforria e já era lícito falar de uma tradição romanesca. Entre os finais do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, o público do romance alargara-se desmedidamente e, para satisfazer a sua necessidade de leitura, escreveram-se e editaram-se numerosos romances. Este público dilatado, cuja maioria não possuía evidentemente a necessária educação literária, actuou negativamente na qualidade dessa copiosa produção romanesca [...]. O romance em folhetins, invenção das primeiras décadas do século XIX, constituiu igualmente uma forma hábil de responder ao apetite romanesco das grandes massas leitoras, caracterizando-se, em geral, pelas suas aventuras numerosas e descabeladas, pelo tom melodramático e

diferenciados e influenciar um sem-número de autores e literaturas em diversas línguas e em diferentes contextos. Se bem que os seus poemas tivessem já sido objecto de favor do público, não podem restar dúvidas de que a opção pelo romance em muito terá contribuído para a enorme popularidade, já que o género, pelo seu desejo de mundo e alteridade, se institui desde logo como forma moderna. A este propósito diz Fidelino de Figueiredo em artigo publicado pela primeira vez em 1916: «Só com o romantismo liberal, cuja obra reformadora não careceu de certo aspecto de democratizadora, o romance alcançou aceitação e voga tão intensas e por vezes tão alvoraçadas que pôde bem considerar-se um género moderno» (Figueiredo, 1917: 34).

A modernidade do romance não pode, assim, alhear-se, sem perda de significado simbólico, dos processos de construção de uma sociedade progressivamente mais polifónica em termos políticos, sociais, económicos e culturais. Talvez não seja imprudente afirmar que a própria tessitura do romance convida a uma pluralidade e diversidade que torna o género veículo privilegiado para o diálogo com o século de todas as quimeras. George Steiner caracteriza o século XIX como um tempo propício à mitologização. O passo é por demais conhecido, mas citá-lo-emos porque, sendo a data inicial meramente aproximativa para o ensaísta, o período 1820-1915 coincide, grosso modo, com o século de Walter Scott, no sentido em que, embora a desvalorização crítica do autor comece nos anos 40/50, ele só deixa de ser avidamente lido no século XX.

Our sensibility locates that garden [the imagined garden of liberal culture] in England and western Europe between c. 1820 and 1915. The initial date has a conventional indistinction, but the end of the long summer is apocalyptically exact. The main features of the landscape are unmistakable. A high and gaining literacy. The rule of law. A doubtless imperfect yet actively spreading use of representative forms of government. Privacy at home and an ever-increasing measure of safety in the streets. An unforced recognition of the focal economic and civilizing role of the arts, the sciences and technology. The achievement, occasionally marred but steadily pursued, of peaceful coexistence between nation states (as, in fact, obtained, with sporadic exceptions, from Waterloo to the Somme). A dynamic, humanely regulated interplay between social mobility and stable lines of force and custom in the community. A norm of dominance, albeit tempered by conventional insurgence, between generations, between fathers and sons. Sexual enlightenment, yet a strong, subtle pivot of agreed restraint. I could go on. The list can be easily extended and detailed. (Steiner, 1971: 14)

É nesta geografia que são publicados *Waverley* e os demais romances da série com o mesmo nome. É neste cenário que o romance atinge a maturidade. Se o teatro clássico e a

pela frequência de cenas emocionantes, particularmente adequadas a manter bem vivo o interesse do público de folhetim para folhetim» (Silva, 1983: 682). Embora o período a que o autor se refere exceda os limites do impacto do gótico, a caracterização dos gostos das «massas leitoras» coincide com a avaliação que deles faziam os críticos contemporâneos de Walter Scott.

epopeia tinham sabido glorificar as virtudes aristocráticas, o romance amadurece em estreita relação com o desenvolvimento das liberdades individuais e os valores burgueses, ou, por outras palavras, «a narrativa romanesca afirma-se decisivamente como uma grande forma literária, apta para exprimir os multiformes aspectos do homem e do mundo» (Silva, 1983: 682). O romance é, pois, enquanto forma, simultaneamente espelho e resultado de um mundo que se desdobra, alarga, diversifica — por isso «o século XIX constitui inegavelmente o período mais esplendoroso da história do romance» (*ibidem*: 683).

Suggestively, the attempts to construct histories and theories of the novel in the early nineteenth century rely far less on classical norms than do any such attempts in the eighteenth century. To be sure, classical roots and literary norms derived from ancient drama or epic continued to play a prominent role in authorizing the novel, but the early romantic critics were turning more and more to the practices of fiction in postclassical Europe to find categories within which to understand this modern literary form. The novel itself, in other words, was becoming a critical category rather than being subsumed under earlier, more authoritative categories like the drama. *Waverley*, I argue, was precisely the text to accelerate this process of incorporation, assuaging critical anxieties so as to allow the novel definitive if still uneasy entry into the literary sphere. As the product of a noted member of the republic of letters (Scott's anonymity was never an obstacle to his first reviewers), this text worked in complex ways not only to legitimate novel writing as a literary activity but to validate novel reading as a male practice. (Ferris, 1991: 9-10)⁵⁵

Num certo sentido, o romance é produto(r) da literacia e da democratização/massificação dos bens culturais. Como afirma exemplarmente Fidelino de Figueiredo, «[o] *D. Quixote*, de Cervantes, o *Gil Blas*, de Lesage, a *Manon Lescaut* de Prevost, o *Robinson Crusoe*, de Foe e outros romances famosos são afirmações triumphaes do genero, a despeito da geral hostilidade e obstinada resistencia do publico culto...» (Figueiredo, 1917: 34). Um dos méritos maiores de Walter Scott terá sido, pois, ter conseguido abrir novos públicos para o romance, i.e., levar o género da periferia para o centro do sistema literário. E depois de volta ao público, como fica provado com o anúncio que Robert Cadell, editor de Scott, faz a 18 de Abril de 1829 na *Literary Gazette* por ocasião do lançamento de uma nova edição dos *Waverley novels*, aquela que ficaria conhecida por *Magnum Opus*:

⁵⁵ Curiosamente, encontramos já muitas das considerações de Ina Ferris no ensaio que temos vindo a citar de Fidelino de Figueiredo. De facto, se exceptuarmos a preocupação com as questões de diferença sexual, os aspectos relevantes permanecem. Diz Fidelino que o romance «muito se approximava da historia [...] e, tomando themas contemporaneos, ás classes médias os ia buscar, visto que era a vida da burguezia que representava, essa burguezia recém-enthronizada, e como tal gostando de se ver glorificada, discutida, como outr'ora a nobreza se orgulhara de dar os modelos, quantas vezes os motivos, da tragedia e da epopêa, que só virtudes e heroismos aristocraticos sabiam dignificar. [...] Outro motivo de preferêcia que influira no gosto dos romanticos foi a perfeita conformidade com o seu tempo, iniciador da éra das multidões, que sobre a arithmetica razão das multidões, a do voto, baseou um systema politico. O romance, por breve e pouco movimentada que seja a sua intriga, sempre conterà uma pequena multidão a agitar-se, a dominar, a influir ao menos, sempre nella figurarão personagens secundarias que constituirão esse pequena multidão» (Figueiredo, 1917: 35).

There are few circumstances in the history of letters more remarkable than the rise and progress of the Waverley Novels. Unlike most other productions of genius, they had no infancy to struggle with, but reached at once the highest point of public favour,—a station which they have ever since maintained with undiminished popularity.

The circulation of these works having been hitherto confined, in great degree, to the wealthier ranks of society, the Proprietors have resolved to place them within the reach of readers of all classes, by republishing them in a less costly, but at the same time more elegant shape, and with the additional advantage of a periodical issue.

The Publishers have therefore the honour of announcing the speedy commencement of a new edition, to be published in monthly Volumes.

In this undertaking, they have had the cheerful co-operation of the author himself, who has not only revised every one of the novels, but has added explanatory notes, and a new introduction to each of them. (*apud* Millgate, 1987: 1)

Do que atrás ficou dito, parece-nos não ser ousado afirmar que aquilo que Scott terá conseguido no seu tempo — unir favores do público e da crítica, transformar o romance numa forma canonizada, popularizar o romance histórico como subgénero (trans)nacional⁵⁶ e apostar na profissionalização do escritor — é hoje muitas vezes reduzido a leituras elitistas e míopes que, partindo de uma concepção tendencialmente idealista ou formalista de literatura, esquecem que o literário não se circunscreve aos imperativos ideológicos que as determinam. O jogo de interpretações é potencialmente infundável e põe em evidência o facto de o sistema literário ser composto por camadas de sedimentação que não se anulam reciprocamente, antes constroem uma imensa rede de intertextos.

DA FELICIDADE À MALDIÇÃO DA SANIDADE. O ESCRITOR E A(S) POSTERIDADE(S)

Posterity will doubtless admire his works less than we do, but he [Walter Scott] will always remain a great creator, a grand man, an immortal painter of humanity.

Sainte-Beuve, Obituário de Walter Scott, *Le Globe*

Muitas são as vozes críticas que, já em Oitocentos mas sobretudo em Novecentos, cristalizam Walter Scott como «a man for the time, a representative voice» (Sutherland,

⁵⁶ Na primeira metade de Oitocentos, Walter Scott é traduzido de Portugal à Rússia (e não de Madrid a Odessa, como afirma Steiner) num fenómeno sem precedentes, também porque cria réplicas nacionais pela Europa fora. Para um estudo mais alargado da recepção de Scott no continente europeu, *vide The Reception of Sir Walter Scott in Europe* (Pittcock, 2006).

1994: 33), entendendo esta representatividade precisamente enquanto traço que, recordamos, o tornaria desinteressante para as gerações seguintes: «It was inevitable that such an ambiguously founded reputation would not survive its enabling context» (*ibidem*). Que sobreviveu, ainda que de formas distintas, comprova-o o delicioso (mas um tanto menorizante) texto que Henry James escreve em 1864 a propósito de uma coletânea de ensaios de Nassau Senior.

Scott was a born story-teller: we can give him no higher praise. Surveying his works, his character, his method, as a whole, we can liken him to nothing better than to a strong and kindly elder brother, who gathers his juvenile public about him at eventide, and pours out a stream of wondrous improvisation. Who cannot remember an experience like this? On no occasion are the delights of fiction so intense. Fiction? These are the triumphs of fact. In the richness of his invention and memory, in the infinitude of his knowledge, in his improvidence for the future, in the skill with which he answers, or rather parries, sudden questions, in his low-voiced pathos and his resounding merriment he is identical with the ideal fireside chronicler. And thoroughly to enjoy him, we must again become as credulous as children at twilight. (James, 1970: 431).

A questão parece, então, residir na indisponibilidade contemporânea para esta atitude narrativa do contador de histórias, atitude que cria uma ligação afetiva entre narrador e comunidade de leitores, aqui tomados como ouvintes. Nas palavras de Henry James, o estilo «extempore» de Walter Scott aproxima-o metaforicamente do contador de histórias de Walter Benjamin (1977: 385-410). Ora, o século XX parece ter perdido a faculdade ou a apetência para a credulidade.⁵⁷

A «incessant over-writing» (Cruttwell, 1998: 135), fruto da personalidade e da necessidade, faz de Scott um escritor maldito — *mal dito* — pela instituição literária que, sendo avessa à celebridade, o acusa de lhe ter sucumbido.

É nosso parecer que estas avaliações, quase unânimes até à década de 80 do século XX, privilegiam, de forma inequívoca e redutora, as narrativas emolduradas — curiosamente, críticos e público estão aqui em consonância — e esquecem o impulso auto-reflexivo e o efeito lúdico, irónico e distanciador, que os múltiplos enquadramentos narrativos criam, ao mesmo tempo que insistem numa visão imaculada da literatura, em que esta se encontra frequentemente divorciada do público e, logo, do êxito. Perdem-se, portanto, as potencialidades do «protean scribbler whose inveterate mimicry rapidly becomes contagious and prevents one from eschewing completely those hints of frivolity which the prudent normally banish from their own works of solid deliberation» (Chase, 1996: 92), a

⁵⁷ Ou talvez guarde essa vontade para outras instâncias de enunciação, outros textos.

multiplicidade de vozes que habitam os romances e a concepção do literário na obra de Walter Scott.

Embora a popularidade de Walter Scott sobreviva à morte do autor em 1832 e se estenda até ao início do século XX, a avaliação que, a partir da sua morte, os pares fazem da sua obra é, muitas vezes, discordante e quase sempre acesa, a sublinhar eventualmente a capacidade do autor de (continuar a) gerar paixões: «Scott's critical reputation has an unsettled history» (Robertson, 1998: 225). Nesta secção, percorreremos alguns dos principais trilhos da depreciação oitocentista e novecentista do autor pela mão de três intelectuais — Thomas Carlyle, Mark Twain e E.M. Forster — e tentaremos mostrar as razões por que se tornou tão difícil entender o fenómeno na contemporaneidade.

THOMAS CARLYLE.⁵⁸ Apesar de já anteriormente ter havido quem exprimisse reserva, o veio menos apologético da crítica scottiana hodierna é herdeiro de um texto de Thomas Carlyle: uma recensão dos primeiros volumes de *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott, Baronet* de J. G. Lockhart, publicada em 1838 na *London and Westminster Review*. Exemplo maior da dissonância na primeira metade de Oitocentos é a opinião por demais conhecida de Stendhal que, em 1830, afirma de forma contundente: «See what a crowd of men and women have found it in their interest to maintain that Sir Walter Scott is a great man. Despite their numbers, I have no intention of borrowing the mask of hypocrisy which the nineteenth century finds so fashionable. I shall pronounce with all frankness my conviction that, in ten years time, the reputation of the Scottish novelist will have declined by half» (1970: 319). Sem prejuízo desta e doutras opiniões, é com Thomas Carlyle que a crítica se agudiza e ganha argumentos que se manterão surpreendentemente estáveis até aos nossos dias.

Não é certamente despidendo para o presente trabalho que a apreciação que Thomas Carlyle faz dos (de)méritos de Walter Scott aconteça a propósito da publicação da obra de Lockhart, obra de vontade quase hagiográfica.⁵⁹ Que esta propicie considerações sobre o

⁵⁸ Leremos e problematizaremos as posições de Thomas Carlyle à luz de outros textos que, com ele, entram em diálogo, o mais relevante dos quais, porquanto constitui uma resposta explícita às teses daquele autor, é o que Leslie Stephen escreve, em 1871: «Some Words About Sir Walter Scott». Esta secção poderá talvez funcionar como uma *mise-en-abyme* do capítulo, porquanto dela resultará clara a inquietude que Walter Scott continuou a provocar no interior do campo, mesmo entre aqueles que o rejeitavam. Mesmo ao acto de desentronização está subjacente ainda uma espécie de reverência.

⁵⁹ Judith Wilt sumaria a obra de Lockhart nos seguintes termos: «It is a satisfyingly Victorian narrative Lockhart tells in his *Life of Scott*. A young man of great gifts overcomes major obstacles and wins fame by tenaciously holding onto a dream; the dream acquired becomes the reality, the man becomes "the

que é a «grandeza» não admira. Já o tom ambivalente do pensador escocês, que oscila entre o rebarbativo e o encomiástico, cria uma imagem do seu contrerrâneo que determinará, ainda que parcialmente, toda a recepção posterior deste. Definindo Walter Scott como uma personalidade solar («sã», na terminologia do texto), Thomas Carlyle arrasa a reputação do autor ao caracterizar a sua produção como superficial e mundana, produto da rapidez e da falta de uma ideia, mero entretenimento sem alma nem mensagem discernível. Ainda que «Scott was [...] preferable to what he displaced» (Carlyle, 1970: 358), isso não faz dele grande porquanto «his poetic power, like his moral power, was a genius *in extenso*, not *in intenso*» (*ibidem*: 347).

A apreciação regressa a um *topos* clássico da crítica e começa por distinguir popularidade de génio, reafirmando, com o gesto, o carácter aristocrático — e potencialmente não democrático — da literatura: «It is good to understand, for one thing, that no popularity, and open-mouthed wonder of all continued even for a long series of years, can make a man great. Such popularity is a remarkable fortune; indicates a great adaptation of the man to his element of circumstances; but may or may not indicate anything great in the man» (*ibidem*: 345). A adaptação do homem às circunstâncias produz uma outra dicotomia: a do espírito *versus* mundo. Se, na senda de Fichte, Carlyle defende que «[i]n the true Literary Man there is [...] ever, acknowledged or not by the world, a sacredness: he is the light of the world; the world's Priest;—guiding it, like a sacred Pillar of Fire, in its dark pilgrimage through the waste of Time» (Carlyle, 1971: 237), não admira que Walter Scott não caiba neste entendimento de grandeza por ser demasiado pragmático, por ser um homem do mundo, logo não do espírito, já que mundanidade se opõe, na geometria precisa do pensamento daquele autor, à grandeza: «One knows not what the idea worthy of the name of great, what purpose, instinct or tendency, that could be called great, Scott ever was inspired with. His life was worldly; his ambitions were worldly. There is nothing spiritual in him; all is economical, of the earth earthy» (Carlyle, 1970: 347).

Na definição dicotómica de Thomas Carlyle, a mundanidade de Scott rimaria com popularidade e salubridade, com entretenimento e superficialidade, com cupidez e mediocridade: «In action, in speculation, *broad* as he was, he rose nowhere high;

dupe of his own illusions" [...]; the illusion, expanded obsessively, crashes to pieces. The man, scorning the crass temptations of escape or misanthropy, meets his agon with the epic arousal of moral strength, working without cease to the end of his life to pay his and his partners' debts and leave an honorable name to his children» (Wilt, 1985: 1-2).

productive without measure as to quantity, in quality he for the most part transcended but a little way the region of commonplace» (*ibidem*).

Porque oriunda de um quadro ideológico que idealiza a figura do autor, a recensão destrói-reconstrói (um)a imagem de Walter Scott que acabou por infectar, para usar um termo caro a Carlyle, a percepção posterior do escritor, alicerçando a argumentação em dois pilares fundamentais: a ambição extremada e a espantosa salubridade do autor. Ao longo de todo o texto, as referências ora subtis, ora despudoradas ao deslumbramento de Scott com a riqueza — que cancela o espírito, a mensagem, a profundidade, etc. — abundam, substituindo a ideia de ética do trabalho pela da ganância e desfigurando a imagem do homem honrado que escreve (também) para pagar dívidas. Porque pessoa do espírito, o escritor teria aparentemente de negar o corpo e a existência física. A pergunta de Leslie Stephen a este propósito parece pertinente: «Is not the moral preacher intruding a little too much on the province of the literary critic?» (Stephen, 1970: 445)

Não deixa de ser curioso que, nesta apreciação de pendor aristocratizante, até o gosto de Walter Scott pela posse de terra, lugar de uma certa nostalgia, seja reduzido a uma espécie de fervor novo-rico, apressadamente traduzido em valor monetário.⁶⁰ Ao longo do texto, há apenas uma referência irônica à aquisição de Abbotsford:

Scott's official permanent income was amply adequate to meet the expense of all that was valuable in it [Abbotsford]; nay, of all that was not harassing, senseless and despicable. Scott had some 2,000*l.* a-year without writing books at all. Why should he manufacture and not create, to make more money; and rear mass on mass for a dwelling to himself, till the pile toppled, sank crashing, and buried him in its ruins, when he had a safe pleasant dwelling ready of its own accord? Alas, Scott, with all his health, was *infected*; sick of the fearfulest malady, that of Ambition! To such length had the King's baronetcy, the world's favour and 'sixteen parties a-day', brought it with him. So the inane racket must be kept up, and rise ever higher. [...] Walter Scott, one of the gifted of the world, whom his admirers call the most gifted, must kill himself that he may be a country gentleman, the founder of a race of Scottish lairds.

[...] So poor a passion can lead so strong a man into such mad extremes. Surely, were not man a fool always, one might say there was something eminently distracted in this, *end* as it would, of a Walter Scott writing daily with the ardour of a steam-engine, that he might make 15,000*l.* a-year, and buy upholstery with it. (Carlyle, 1970: 362-363)

⁶⁰ Muitos são os críticos e biógrafos de Walter Scott que acreditam ter sido a aquisição de Abbotsford, propriedade que o autor muito prezava e quis, a todo o custo, manter mesmo em tempos muito difíceis, que contribuiu decisivamente para as dificuldades financeiras. Durante todo o processo de falência, o autor sempre recusou vender a propriedade. Daí que a leitura de Carlyle surpreenda ao reduzir este gosto a mera ambição monetária.

Mais tarde, sintomaticamente, Carlyle escolhe designar a propriedade por «quinta», num gesto marcadamente classista que visa opor as *belles lettres*, e o seu cultivo, às actividades comerciais de Scott: «Scott's career, of writing impromptu novels *to buy farms with*, was not of a kind to terminate voluntarily, but to accelerate itself more and more [...]. New farms there remained ever to be bought...» (*ibidem*: 371). O texto é, pois, inteiramente marcado por um posicionamento ideológico que vê em Scott o representante máximo da mercantilização e aburguesamento da literatura e lê toda a obra e actividade do autor como uma actividade comercial. Na formulação feliz de Leslie Stephen, Carlyle acusa Scott de considerar a «literature rather as a trade than an art» (Stephen, 1970: 444).

Porque reescreve a carreira de Walter Scott a partir de um posicionamento que, mais do que crítico, é faccioso e, por vezes, claramente excessivo na formulação, a recensão torna-se um monumento anti-Scott que, no desejo evidente de desentronizar o gigante, lhe presta homenagem, dando testemunho único do fenómeno ímpar.

Hardly any literary reputation ever rose so high in our Island; no reputation at all ever spread so wide. Walter Scott became Sir Walter Scott, Baronet, of Abbotsford; on whom Fortune seemed to pour her whole cornucopia of wealth, honour and worldly good; the favourite of Princes and Peasants, and all intermediate men. His 'Waverley series', swift-following one on the other apparently without end, was the universal reading; looked for like an annual harvest, by all ranks, in all European countries. (Carlyle: 361)

O tom de Thomas Carlyle oscila, ao longo do texto, entre a ferocidade do juízo acerca do escritor, que apoda de medíocre, e a benevolência no que ao homem diz respeito.⁶¹ Singularmente, a falta de grandeza do escritor parece radicar, não só mas também, na sanidade que é reconhecida ao homem: «No other critic conveys quite such an intricate view as Carlyle of the desirability and the limitations of the healthy imagination. Many of Scott's critics in the mid to late nineteenth century endorse much more vigorously the virtues of artistic healthiness. Like Carlyle's, however, their praise frequently leaves Scott vulnerable to charges of mediocrity and complacency» (Robertson: 1994, 23). A avaliação do homem fica, portanto, sujeita a uma espécie de visão compassiva, já que não é,

⁶¹ Este é um dos veios muito explorados na crítica a Scott: a desentronização do autor é acompanhada por uma espécie de reverência em relação à pessoa que parece ter sido. A título de exemplo citaremos o artigo de Leslie Stephen que constitui uma resposta ao ensaio de Carlyle e que descreve Scott de uma maneira singular: «But luckily for us, we have also the Scott who must have been the most charming of all conceivable companions; the Scott who was idolized even by a judicious pig; the Scott, who, unlike the irritable race of literary magnates in general, never lost a friend, and whose presence diffused an equable glow of kindly feeling to the farthest limits of the social system which gravitated round him» (Stephen, 1970: 457).

naturalmente, a valorização das qualidades humanas que mais importa numa recensão — o tom torna-se, pois, piedoso.

[T]he surliest critic must allow that Scott was a genuine man, which itself is a great matter. No affectation, fantasticality or distortion dwelt in him; no shadow of cant. Nay withal, was he not a right brave and strong man, according to this kind? What a load of toil, what a measure of felicity, he quietly bore along with him; with what quiet strength he both worked on this earth, and enjoyed in it; invincible to evil fortune and to good! A most composed invincible man; in difficulty and distress knowing no discouragement, Samson-like carrying off on his strong Samson-shoulders the gates that would imprison him; in danger and menace laughing at the whisper of fear. And then, with such a sunny current of true humour and humanity, a free joyful sympathy with so many things; what of fire he had all lying so beautifully *latent*, as radical latent heat, as fruitful internal warmth of life; a most robust, healthy man! The truth is, our best definition of Scott were perhaps even this, that he was, of no great man, then something much pleasanter to be, a robust, thoroughly healthy, and withal very prosperous and victorious man. An eminently well-conditioned man, healthy in body, healthy in soul; we will call him one of the *healthiest* of men. (Carlyle, 1970: 348-349)

A salubridade que Thomas Carlyle reconhece em Walter Scott é antónimo de genialidade porquanto às compleições saudáveis falta o fogo, a paixão, a ideia: «[H]e wrote many volumes, amusing many thousands of men. Shall we call this great? It seems to us there dwells and struggles another sort of spirit in the inward parts of the great men!» (*ibidem*: 347).⁶²

Embora reconheça que Scott constitui uma ruptura com os cultores do romance que o antecederam,⁶³ o autor considera serem os romances e os poemas mero entretenimento, a

⁶² A este propósito aduz Fiona Robertson: «No author of the early nineteenth century more strenuously opposed, in life and art, the image of the Romantic artist in agony—as debilitated tubercular or ineffectual angel—or seemed more decisively to have brought to a conclusion the Romantic debate on the sanity of true genius?» (Robertson, 1994: 22). Já em 1968, David Daiches em «Scott's Achievement as a Novelist» caracterizava Scott como escritor feliz, validando o traço positivamente, ao contrário de Carlyle: «[H]is [Scott's] characters and situations are always observed by some one standing in a middle-of-the-road position. That position is the position of the humane, tolerant, informed and essentially happy man. It is fundamentally the position of a sane man. Scott was never the obsessed artist, but the happy writer» (Daiches, 1968: 60). Este debate encontrará ecos na imprensa periódica portuguesa que sistematicamente contraporá Scott a Byron, privilegiando o primeiro pela sua sanidade.

⁶³ Continua Fiona Robertson: «The association between the Waverley Novels, moderation, and good health is not just a hackneyed convention of Victorian ideology but a complex of unexamined assumptions about the nature of Scott's art (and, indeed, the purpose of all art) which have impeded certain types of literary analysis and have brought Scott's work into what seems a natural alignment with some literary works rather than with others. Historically, Scott criticism has been dominated by three metaphors—the 'natural', the 'healthy', and the 'sane'—which veer between medical, moral, and aesthetic values and to each of which the reputation of Gothic is unassimilable» (1994: 21). Como resulta claro do posicionamento da autora, a metáfora da sanidade mental e física foi utilizada para distinguir Scott dos seus antecessores imediatos. Nesta comparação, a salubridade de Scott é valorizada. Porém, a metáfora também é aplicada para o comparar negativamente aos que se lhe seguiram. Para uma avaliação mais aprofundada da crítica a Scott ao longo do século XIX, vide Robertson (1994: 21-67) e Wilt (1985: 1-17, 185-203).

que falta profundidade, paixão e conteúdo: «Opinions, emotions, principles, doubts, beliefs, beyond what the intelligent country gentleman can carry along with him, are not to be found [in Scott's work]. It is orderly, customary, it is prudent, decent; nothing more» (*ibidem*: 365). Assim, «if Literature had no task but that of harmlessly amusing indolent languid men, here was the very perfection of Literature» (*ibidem*: 364). Por outras palavras (as de hoje), tratar-se-ia de uma arte que não «tem a propriedade de nos deixar nervosos» (Sontag, 2004: 24), logo, não «verdadeira arte». Na verdade, Carlyle parece pedir à obra de Walter Scott aquilo que esta nunca pretendeu oferecer. Mais uma vez, Leslie Stephen, no diálogo com o texto de Carlyle, identifica o problema de forma jocosa mas precisa: «The books are addressed entirely to the every-day mind. They have nothing to do with emotions or principles, beyond those of the ordinary country gentleman; and, we may add, of the country gentleman with his digestion in good order, and his hereditary gout still in the distant future» (Stephen, 1970: 448). Walter Bagehot, um outro crítico oitocentista, é claro na avaliação: «Sir Walter had no *thesis* to maintain» (Bagehot, 1970: 397). Julgá-lo por estes critérios é não lhe fazer justiça porquanto não pretendeu moralizar mas expor «die breite Schilderung der Sitten und der Umstände des Geschehens, den dramatischen Charakter der Handlung und, im engen Zusammenhang damit, die neue bedeutende Rolle des Dialogs im Roman» (Lukács, 1955: 24).⁶⁴

Thomas Carlyle tem, no entanto, uma concepção idealista do literário. Da argumentação que apresenta ressalta o conceito de «escritor-herói», figura prometeica em dissonância com o mundo — os exemplos citados são Napoleão, Goethe e Shakespeare. Partindo desta definição simultaneamente imensa e estreita, é evidente que Walter Scott, o semideus entre os heróis das bibliotecas ambulantes (Carlyle, 1970: 366), não pode caber na medida dos que foram «furnished with fire to burn-up the miseries of men» (*ibidem*: 348).⁶⁵

⁶⁴ Impossível não fazer aqui ressoar a apreciação de Marilyn Butler quando diz: «Scott is the first novelist to place his characters convincingly within a recognizable portrait of a complex society. His rendering of a stratified, mobile, interacting national community derives from the sociology, economic history, and law of the late Enlightenment» (Butler, 1981: 111).

⁶⁵ As concepções de Carlyle ressoam ainda num ensaio originalmente publicado em 1965 por Thomas Crawford que, em «Scott's Life and Works», pode afirmar o seguinte: «Scott, the dreamer, is an almost clinical example, not of the hero as man of letters, but of the man of letters as hero of industry (the phrase is Benedetto Croce's), enslaved by a system of commodity production which he tried in vain to bend to his will. In satisfying the demands of his public, he provided them with images of virtue and the realisation in fantasy of their more decorous desires» (1968: 9-10). Neste excerto, junta-se o pragmatismo comercial à sanidade, reescrevendo Scott como «herói da diligência/assiduidade», i.e., como uma espécie de versão pedestre do homem de letras como herói na aceção de Carlyle. Curiosa porque positiva e imune a Carlyle é a leitura de Gentil Marques acerca do heroísmo de Scott: «Scott fez-se o cavaleiro andante do seu próprio destino — já que não o deixaram ser cavaleiro andante em batalhas e aventuras. Dentro de si, modelou-se um verdadeiro herói. E, de facto, através de tudo e contra tudo, foi sempre um herói! Pois não é heroísmo — e heroísmo humano, afinal de contas! — utilizar tão

À sanidade juntam-se a superficialidade — que, numa leitura a contracorrente da letra do texto mas, parece-nos, em consonância com o espírito, aparece como irmã daquela — e a ambição. A obsessão de Carlyle com a suposta cupidez de Scott, sublinhada por um veio de ironia sobranceira, determinou indelevelmente leituras posteriores. Importa, por isso, fazer aqui um apanhado dos passos mais evidentes:

It was the time for such new Literature, and this Walter Scott the man for it. The *Lays*, the *Marmions*, the *Ladys and Lords of Lake and Isles*, followed in quick succession, with ever-widening profit and praise. (*Ibidem*: 354)

At this middle period of his life, therefore, Scott, enriched with copyrights, with new official incomes and promotions, rich in money, rich in repute, presents himself as a man in the full career of success. (*Ibidem*)

It was in this poetic period that Scott formed his connexion with the Ballantynes; and embarked, though under cover, largely in trade. [...] The practical Scot, looking towards practical issues in all things, could not but find hard cash one of the most practical. [...] Station in society, solid power over the good things of this world, was Scott's avowed object; towards which the precept of precepts is that of Iago, *Put money in thy purse*. (*Ibidem*: 356)

Scott was among the first to perceive that the day of Metrical Chivalry Romances was declining. He had held the sovereignty for some half-score years, a comparatively long lease of it; and now the time seemed come for dethronement, for abdication; an unpleasant business; which however he held himself ready, as a brave man will, to transact with composure and in silence. After all, Poetry was not his staff of life; Poetry had already yielded him much money; *this* at least it would not take back from him. Busy always with editing, with compiling, with multiplex official commercial business, and solid interests, he beheld the coming change with unmoved eye. (*Ibidem*: 360-361)

In the spring of 1814 appeared *Waverley*; an event memorable in the annals of British Literature; in the annals of British Bookselling thrice and four times memorable. (*Ibidem*: 361)

With respect to the literary character of these Waverley Novels, so extraordinary in their commercial character, there remains, after so much reviewing, good and bad, little that it were profitable at present to say. (*Ibidem*: 363)

Plurais, determinantes demonstrativos, léxico: tudo, na narrativa de Carlyle, conflui para produzir uma imagem de Scott que — não sendo, em rigor, unidimensional — é pedestre, constituindo uma clara (tentativa de) deposição de «our highest literary man» (*ibidem*:

bem uma perna aleijada, que a história ao referir a Walter Scott esquece, quase sempre, esse pormenor da vida?

Pois não é heroísmo — sacrificar uma carreira para pagar dívidas, cuja responsabilidade não lhe cabia sequer, senão moralmente, e transformar essa obra numa das maiores épocas da Literatura Universal? Por nós, achamos que sim. Grande heroísmo, o desse homem» (Scott, 1956: 8). A proposta de Gentil Marques é tanto mais interessante quanto funciona como o exacto contraposto de Carlyle — é precisamente a saúde psíquica e espiritual de Scott que o torna um herói e um escritor ímpar.

357), sobretudo se tivermos presente o modelo de homem de letras exaltado por Carlyle.⁶⁶ Então perceberemos como a descanonização é integral.

Ao profeta e ao sacerdote propugnados, em 1840, em «Hero and Hero-Worship», dois anos depois desta recensão, opõe-se a caracterização de Scott nos seguintes termos: «[I]n this nineteenth century, our highest literary man, who immeasurably beyond all others commanded the world's ear, had, as it were, no message whatever to deliver to the world; wished not the world to elevate itself, to amend itself, to do this or to do that, except simply pay him for the books he kept writing» (*ibidem*: 357).

Além de não ter mensagem para transmitir ao mundo, Walter Scott seria ainda responsável, como aludimos atrás, pelo «extempore style of writing» (*ibidem*: 367-371) — a rapidez da forma espelharia a ausência de conteúdo e desfiguraria a criação em manufatura.

A word here as to the extempore style of writing, which is getting much celebrated in these days. Scott seems to have been a high proficient in it. His rapidity was extreme; and the matter produced was excellent, considering that: the circumstances under which some of his Novels, when he could not himself write, were dictated, are justly considered wonderful. It is a valuable faculty this of ready-writing; nay farther, for Scott's purpose it was clearly the only good mode. By much labour he could not have added one guinea to his copyright... (*ibidem*)

Curiosamente, o estilo é também referido por Leslie Stephen por estar em sintonia com os propósitos de Scott. Porém, a interpretação dos propósitos é inteiramente diferente: a narrativa surge aqui como a mais natural forma de expressão, cuja vivacidade depende (também) de um estilo espontâneo.

Scott is the most delightful of story-tellers, and it is the very essence of story-telling that it should not follow prescribed canons of criticism, but be as natural as the talk by firesides, and, it is to be feared, over many gallons of whisky-toddy, of which it is, in fact, the refined essence. Scott skims off the cream of his varied stores of popular tradition

⁶⁶ Em «Hero and Hero-Worship», Carlyle definira o herói enquanto homem de letras nos seguintes termos: «If *Hero* be taken to mean genuine, then I say the Hero as Man of Letters will be found discharging a function for us which is ever honourable, ever the highest; and was once well known to be the highest. He is uttering-forth, in such way as he has, the inspired soul of him; all that a man, in any case, can do. I say *inspired*; for what we call 'originality,' 'sincerity,' 'genius,' the heroic quality we have no good name for, signifies that. The Hero is he who lives in the inward sphere of things, in the True, Divine and Eternal, which exists always, unseen to most, under the Temporary, Trivial: his being is in that; he declares that abroad, by act or speech as it may be, in declaring himself abroad. His life, as we said before, is a piece of the everlasting heart of Nature herself [...]. The Man of Letters, like every Hero, is there to proclaim this in such sort as he can. Intrinsically it is the same function which the old generations named a man Prophet, Priest, Divinity for doing; which all manner of Heroes, by speech or by act, are sent into the world to do» (Carlyle, 1971: 236). Está bem de ver que esta definição não se compadece com a caracterização que Carlyle faz de Scott na recensão que estamos a discutir.

and antiquarian learning with strange facility; but he had tramped through many a long day's march, and pored over innumerable ballads and forgotten writers before he had anything to skim. Had he not—if we may use the word without offence—been cramming all his life, and practising the art of story-telling every day he lived? Probably the most striking incidents of his books are in reality mere modifications of anecdotes which he had rehearsed a hundred times before, just disguised enough to fit into his story. [...] He was an improptu composer, in the sense that when his anecdotes once reached the paper, they flowed rapidly, and were little corrected; but the correction must have been substantially done in many cases long before they appeared in the state of 'copy'. (Stephen, 1970: 447)

Que veredicto merece, pois, a obra de Scott, após quase 50 páginas de recensão de Thomas Carlyle? Essencialmente, o romancista escocês teria produzido uma literatura de entretenimento que não permaneceria, embora tivesse tido duas consequências extraordinárias: primeiro, Scott teria preparado leitores, pela saturação (?), para uma mudança de paradigma e, segundo, ter-nos-ia legado a certeza de que a História é uma força viva e assim deve ser narrada.⁶⁷

What, then, is the result of these Waverley Romances? Are they to amuse one generation only? One or more! As many generations as they can; but not all generations: ah no, when our swallow-tail has become fantastic as trunk-hose, they will cease to amuse!—Meanwhile, as we can discern, their results have been several-fold. First of all, and certainly not least of all, have they not perhaps had this result: that a considerable portion of mankind has hereby been sated with mere amusement, and set on seeking something better? Amusement in the way of reading can go no farther, can do nothing better, by the power of man; and men ask, Is this what it can do? Scott, we reckon, carried several things to their ultimatum and crisis, so that change became inevitable: a great service, though an indirect one.

Secondly, however, we may say, these Historical Novels have taught all men this truth, which looks like a truism, and yet was as good as unknown to writers of history and others, till so taught: that the bygone ages of the world were actually filled by living men not by protocols, state-papers, controversies and abstractions of men. [...] History will henceforth have to take thought of it. [...] It is a great service, fertile in consequences, this that Scott has done; a great truth laid open by him;—correspondent indeed to the substantial nature of the man; to his solidity and veracity even of imagination, which, with all his lively discursiveness, was characteristic of him. (Carlyle, 1970: 367)

A avaliação do escritor Walter Scott é ainda mais esmagadora pela circunstância de Thomas Carlyle se demorar no elogio do homem. Porém, também este é infectado, para usar um termo do próprio Carlyle, por uma certa condescendência intelectual que transforma Scott numa espécie de ser inconsequente: «[T]he thing, were it never so victorious, is not of the sublime sort, nor extremely edifying; there is nothing in it to

⁶⁷ Que alguns historiadores coevos, como Macaulay, partilham desta ideia será matéria a retomar no capítulo seguinte.

censure vehemently, nor love vehemently; there is more to wonder at than admire; and the whole secret is not an abstruse one» (*ibidem*: 351).⁶⁸

Arrasadora como é, a narrativa de Thomas Carlyle torna-se exemplar dos *topoi* que os críticos revisitarão nas décadas subsequentes. Embora as vozes críticas permaneçam, no século XIX, plurais e, muitas vezes, discordantes, o certo é que as acusações de superficialidade, falta de investimento e displicência na escrita perduraram.⁶⁹

MARK TWAIN. A inclusão de Mark Twain num grupo que pretende ser ilustrativo dos caminhos de recepção de Walter Scott na segunda metade de Oitocentos e em Novecentos obedece a critérios diferentes dos que presidiram à escolha de Thomas Carlyle. Apesar de parcial, o ensaio deste último constitui uma leitura informada da obra e do percurso do autor. O contributo de Twain é de ordem muito diversa, embora não menos expressiva. Por um lado, o escritor americano não está interessado em avaliar literariamente a importância de Walter Scott; por outro, as reflexões que faz, embora célebres pela sua radicalidade, não se institucionalizaram enquanto interpretação aceite e propagada da obra do autor escocês. Então por que razão o incluímos aqui? Porque a leitura de Mark Twain, pela veemência e pelo inesperado, nos dá testemunho insuperável do efeito «Walter Scott», efeito que transcendeu as fronteiras do literário.

Em 1883, Mark Twain publica *Life on the Mississippi*, um livro de viagens dividido em secções com diversos textos escritos a propósito de lugares, cenas e costumes associados ao rio. Em dois deles, o autor menciona Walter Scott. As referências são relativamente breves mas inolvidáveis, não porque resultem de um olhar profundo sobre a obra scottiana, mas precisamente porque são reveladoras do impacto do autor na geografia mental e emocional de sucessivas gerações de leitores.

⁶⁸ Leslie Stephen faz um juízo mais benevolente da ambivalência de Thomas Carlyle, dizendo que «we see throughout his interesting essay a kind of struggle between two opposing tendencies—a genuine liking for the man, tempered by a sense that Scott dealt rather too much in those same shams to pass muster with a stern moral censor» (Stephen, 1970: 443). Quando escreve o artigo «Some Words About Sir Walter Scott», em 1871, Leslie Stephen demora-se no ensaio de Carlyle, rebatendo, de outra perspectiva, muitos dos argumentos que referimos aqui. Não resistimos a citar uma das respostas mais interessantes. O autor vai enumerando as reservas de Carlyle e respondendo-lhes, até chegar a uma das mais insistentes — a de que Scott escreveria por dinheiro. A isto responde Stephen: «Cut out of the English fiction all that which has owed its birth more or less to a desire of earning money honourably, and the residue would be painfully small» (*ibidem*: 445).

⁶⁹ Ina Ferris resume assim a influência do ensaio de Carlyle: «Carlyle reaccentuates (to use Bakhtin's term) in the inherited sign of the Author of Waverley. His criticisms of Scott and the novels have been made before—but Carlyle's essay redefined the entire sign, splitting it into a secondary positive value (health) and a primary negative value (manufacture). Dislodging Scott from his position as Genius and Great Author, Carlyle moved him into the category of unserious writing... (1991: 252).

O primeiro texto intitula-se «Castles and Culture». Chegado a Baton Rouge, Twain escreve «we are in the absolute South now—no more modifications, no compromises, no half-way measures» (Twain, 1984: 285). É, pois, neste cenário que, olhando para o Capitólio, Mark Twain afirma:

Sir Walter Scott is probably responsible for the Capitol building; for it is not conceivable that this little sham castle would ever have been built if he had not run the people mad, a couple of generations ago, with his mediæval romances. The South has not yet recovered from the debilitating influence of his books. Admiration of his fantastic heroes and their grotesque "chivalry" doings and romantic juvenilities still survives here, in an atmosphere in which is already perceptible the wholesome and practical nineteenth-century smell of cotton-factories and locomotives; and traces of its inflated language and other windy humbuggeries survive along with it. (*ibidem*)

O excerto supracitado convida a um sem-número de considerações, das quais as mais importantes talvez sejam a construção dicotômica do texto e a influência inesperada de Walter Scott na arquitectura sulista dos Estados Unidos da América.

O passo organiza-se numa série de dicotomias: contrafacção/genuinidade —«sham castle», «fantastic heroes», «grotesque chivalry», «inflated language» e «windy humbuggeries» *versus* «wholesome and practical nineteenth-century smell»; doença/saúde — «run people mad», «not yet recovered», «debilitating influence» *versus* «wholesome»; passadismo/progresso — «mediæval romances», «grotesque "chivalry"», «romantic juvenilities» *versus* «cotton-factories and locomotives»; passado/futuro — «a couple of generations ago», «still survives here», «survive along with it» *versus* «is already perceptible», «nineteenth-century». Aos binarismos é dada uma força incontestável quando, mais à frente no texto, se diz: «[A]s a symbol and breeder and sustainer of maudlin Middle-Age romanticism here in the midst of the plainest and studiest and infinitely greatest and worthiest of all the centuries the world has seen, it [the castle] is necessarily a hurtful thing and a mistake» (*ibidem*: 286). Walter Scott aparece, assim, como o representante de um conservadorismo inautêntico que, além de ter produzido efeitos nefastos na literatura, teria, por ter sido tão popular, contaminado outros campos da actividade humana. A infecção da paisagem mental repercutira na geografia concreta, construindo um monumento à fealdade e falsificação estéticas e arquitectónicas. Por outras palavras: o inautêntico romantismo medieval fizera-se real.

Este pensamento dualista dimana a sua força do adjectivo inicial — «Walter Scott is probably *responsible*» — que incumbe ao escritor escocês uma autoridade que suplanta, em muito, o campo do literário. Com efeito, ao acusar Scott de responsabilidade nos

(in)sucessos da arquitetura sulista, Mark Twain está explicitamente a reconhecer à obra de Scott uma função quase performativa que decorreria sobretudo da popularidade do escritor. As palavras do autor ter-se-iam tornado literalmente pedra, numa forma curiosa de imortalização. *Exegi monumentum*.⁷⁰

O carácter perlocutório da escrita de Walter Scott alcança um *pathos* ainda maior no capítulo intitulado «Enchantments and Enchanters». Em Nova Orleães, o escritor norte-americano depara-se com a celebração do Mardi-Gras e, ao discorrer sobre as origens e as influências do Carnaval, afirma:

Mardi-Gras is of course a relic of the French and Spanish occupation; but I judge that the religious feature has been pretty well knocked out of it now. Sir Walter has got the advantage of the gentlemen of the cowl and rosary, and he will stay. His mediæval business, supplemented by the monsters and the oddities, and the pleasant creatures from fairyland, is finer to look at than the poor fantastic inventions and performances of the revelling rabble of the priest's day, and serves quite as well, perhaps, to emphasize the day and admonish men that the grace-line between the worldly season and the holy one is reached. (*ibidem*: 326)

As personagens e os enredos scottianos assumem agora traços carnavalescos, cujo cultivo seria próprio de culturas meridionais, mais rocambolescas,⁷¹ porque «the soul of it [Mardi-Gras] is the romantic, not the funny and the grotesque» (*ibidem*: 327). Ora a localização dual da origem do Mardi-Gras, por um lado, no romantismo e, por outro, no Sul constitui, na narrativa de Twain, um acto de expropriação do riso e, claro, do especificamente carnavalesco. A festividade emerge assim como signo de uma sociedade decadente, presa que está a «the romantic mysteries, the kings and knights and big-sounding titles» (*ibidem*). Daqui até à associação da decadência à feminilidade, ao «girly-girly romance», vai um passo, sendo o elo sublinhado pela contraposição a signos de evidente, ainda que de diversa, masculinidade — Puck and Punch e Napoleão Bonaparte.

Esta caracterização permite ao autor empurrar o Mardi-Gras para as margens do racional e partir, de forma inesperada, para o elogio da Revolução Francesa e de Napoleão Bonaparte enquanto expoentes da racionalidade (e masculinidade) civilizacional: a

⁷⁰ Pouco importa, num certo sentido, que Mark Twain faça uma avaliação inteiramente negativa do impacto, responsabilizando-o pelo atraso do Sul e culpando o autor por todos os retrocessos civilizacionais. O absurdo da recriminação ilumina, de forma indiscutível, a amplitude do fenómeno.

⁷¹ «This Mardi-Gras pageant was the exclusive possession of New Orleans until recently. But now it has spread to Memphis and St. Louis and Baltimore. It has probably reached its limit. It is a thing which could hardly exist in the practical North; would certainly last but a very brief time; as brief a time as it would last in London» (Twain, 1984: 327).

Revolução por ter rompido com os grilhões do *Ancien Régime* e da Igreja e por ter transformado os Franceses de escravos em cidadãos; Napoleão por ter implantado a cultura do mérito e desdivinizado soberanos e monarquias. Porém, o progresso não é linear nesta narrativa, porquanto no processo histórico interveio um factor de regressão que Mark Twain apresenta nos seguintes termos:

Then comes Sir Walter Scott with his enchantments, and by his single might checks this wave of progress, and even turns it back; sets the world in love with dreams and phantoms; with decayed and swinish forms of religion; with decayed and degraded systems of government; with the silliness and emptiness, sham grandeurs, sham gaud, and sham chivalries of a brainless and worthless long-vanished society. He did measureless harm; more real and lasting harm, perhaps, than any other individual that ever wrote. (*ibidem*: 327)

«And his single might checks this wave of progress» — eis Walter Scott mitificado como nunca antes. Demonizado e investido de um aparentemente inesgotável poder simbólico — o de criar imagens e estados de espírito que, depois, se concretizariam (e transbordariam para o real) sob a forma de convicções, acções e construções —, o autor escocês representaria metaforicamente a contra-revolução. Ao fazer remontar todo o tecido social sulista a valores culturais fundados na escrita scottiana — «Most of the world has now outlived good part of these harms, though by no means all of them: but in our South they flourish pretty forcefully still. Not so forcefully as half a generation ago, perhaps, but still forcefully» (*ibidem*) —, Mark Twain agiganta a figura de Walter Scott, alinhando-o com um medievalismo obscurantista que se opõe, naturalmente, à grandeza do século.

Ao fixar todos os males («sham civilization», «inflated speech», «jeune romanticism», «absurd past», «bogus decorations») em Walter Scott, naquilo a que, sintomaticamente, chama «Sir Walter disease»,⁷² Mark Twain está efectivamente a produzir uma imagem de alteridade que lhe permite identificar os (in)sucessos da história recente como uma luta do Bem contra o Mal, traduzindo-se este numa barreira ao progresso, pragmatismo e senso comum.

There, the genuine and wholesome civilization of the nineteenth century is curiously confused and commingled with the Walter Scott Middle-Age sham civilization and so you have practical, common-sense, progressive ideas, and progressive works, mixed up with the duel, the inflated speech, and the jeune romanticism of an absurd past that is

⁷² A forma de tratamento mais frequente em Mark Twain é «Sir Walter». O apodo, assim familiar e cerimonioso, repercute ecos de uma sociedade retrógrada e classista e é um sinal da estigmatização pretendida: o nome «Sir Walter» corporiza, de forma concisa, todo um quadro mental (sociopolíticoeconómico) que o norte-americano rejeita como passadista e avesso à contemporaneidade.

dead, and out of charity ought to be buried. But for the Sir Walter disease, the character of the Southerner—or Southron, according to Sir Walter's starchier way of phrasing it—would be wholly modern, in place of modern and mediæval mixed, and the South would be fully a generation further advanced than it is. It was Sir Walter that made every gentleman in the South a Major or a Colonel, or a General or a Judge, before the war; and it was he, also, that made these gentlemen value these bogus decorations. For it was he that created rank and castle down here, and also reverence for rank and caste, and pride and pleasure in them. Enough is laid on slavery, without fathering upon it these creations and contributions of Sir Walter. (*ibidem*: 327-328)

Até este ponto da argumentação Walter Scott é apresentado como uma figura de impacto negativo nas mentalidades, é certo, mas a acusação mais grave vem a seguir: foi a existência do autor que justificou, em grande parte, a Guerra da Secessão.

Sir Walter had so large a hand in making Southern character; as it existed before the war, that *he is in great measure responsible for the war*. It seems a little harsh toward a dead man to say that we never should have had war but for Sir Walter; and yet something of a plausible argument might, perhaps, be made in support of that wild proposition. The Southerner of the American revolution owned slaves; so did the Southerner of the Civil War: but the former resembles the latter as an Englishman resembles a Frenchman. The change of character can be traced rather more easily to Sir Walter's influence than to that of any other thing or person. (*ibidem*: 328, sublinhados nossos)

Mark Twain tem intuição, talvez mais do que consciência, de ser esta uma «wild proposition», mas isso não impede o juízo nem o prolongamento da argumentação que se inclina para a defesa de que a exiguidade de bons escritores no Sul se deve ao facto de que os «authors write for the past, not the present; they use obsolete forms, and a dead language», leia-se, «wordy, windy, flowery "eloquence," romanticism, sentimentality — all imitated from Sir Walter, and sufficiently badly done too—innocent travestis of his style and methods» (*ibidem*). Enquanto o Norte teria conseguido libertar-se da «doença Walter Scott», o Sul permanece refém dela. Tudo se reduz, porém, a esperar pela altura «when Sir Walter's time is out» (*ibidem*: 329).

A argumentação de Mark Twain é, na radicalidade das suas propostas, naturalmente indefensável. Culpar Walter Scott pela Guerra de Secessão é temerário e ridículo. Porém, certo é que o posicionamento de Twain sinaliza uma promessa de sentido, indubitavelmente remota e ínfima, mas a mera possibilidade é já indicativa da magnitude do acontecimento «Walter Scott». As referências adquirem, pois, um peso catártico. O equivalente, talvez, à destruição de uma efígie.

E.M.FORSTER. Se Mark Twain lê Walter Scott como uma espécie de Cronos que devora quem escreve depois dele, na senda dele, a posição de E.M. Forster é representativa do processo de (des)canonização como des-historicização de obras e autores.

Em *Aspects of the Novel*, originalmente publicado em 1927, o autor demora-se na figura de Walter Scott, ao reflectir sobre a história (1974: 44-53), porque «[Scott] could tell a story» (*ibidem*: 45). Forster afirma:

Scott is a novelist over whom we shall violently divide. For my own part I do not care for him, and find it difficult to understand his continued reputation. His reputation in his day — that is easy to understand. There are important historical reasons for it, which we should discuss if our scheme was chronological. But when we fish him out of the river of time, and set him to write in that circular room with the other novelists, he presents a less impressive figure. He is seen to have a trivial mind and a heavy style. He cannot construct. He has neither artistic detachment nor passion, and how can a writer who is devoid of both create characters who will move us deeply? (Forster, 1962: 44)

«I do not care for him, and find it difficult to understand his continued reputation» — se a afirmação, pessoal e contundente, é, por um lado, indício claro da continuada reputação de Walter Scott,⁷³ por outro, procura definir (e restringir) os termos em que pode acontecer a compreensão do êxito do autor, e os termos são claramente os da distância histórica. O escritor e crítico funda o apreço por Scott em razões temporais, enraizando a recusa do estatuto de autor canónico numa argumentação que opõe o contexto epocal da recepção à intemporalidade da sacralização: a reputação de Scott entender-se-ia enquanto

⁷³ Um desgosto expresso de forma tão inequívoca só pode resultar de uma atitude reactiva à presença de um autor. Que, apesar do crescente afastamento entre crítica e público, a obra de Walter Scott continua, no início do século XX, a fazer parte do imaginário de um público-leitor vasto comprovam-no as inúmeras referências à obra do autor em textos de escritores da primeira metade de Novecentos, uns reconhecendo o impacto que o autor teve na sua própria formação, como é o caso de Virginia Woolf no passo atrás transcrito, outros incluindo-o no tecido romanesco das suas obras enquanto exemplo de um quadro mental que, embora perdurando, é já sentido como ultrapassado. Sintomático da influência de Scott na criação de imagens indeléveis é um passo de autoria de D.H. Lawrence. Em *Sons and Lovers*, pode ler-se: «The girl was romantic in her soul. Everywhere was a Walter Scott heroine being loved by men with helmets or with plumes in their caps. She herself was something of a princess turned into a swine-girl in her own imagination. And she was afraid lest this boy [Paul], who, nevertheless, looked something like a Walter Scott hero, [...] might consider her simply as the swine-girl, unable to perceive the princess beneath; so she held aloof» (Lawrence, 1948: 177). E, mais adiante, continua o narrador: «So to Miriam, Christ and God made one great figure, which she loved tremblingly and passionately when a tremendous sunset burned out the western sky, and Ediths, and Lucys, and Rowenas, Brian de Bois Guilberts, Rob Roys, and Guy Mannerings, rustled the sunny leaves in the morning, or sat in her bedroom aloft, alone, when it snowed. That was life to her» (*ibidem*). Apesar de a referência ser naturalmente crítica — o nome Walter Scott e a menção a personagens e aspectos exemplares da sua obra servem afinal para caracterizar os devaneios românticos de Miriam —, o que o romance de Lawrence, publicado em 1913, atesta é a continuada reputação de Scott. O extracto comprova que D.H. Lawrence sabia poder contar com o (re)conhecimento destas menções intertextuais.

fenómeno do tempo que a produziu mas esboroar-se-ia quando, retirada do «rio do tempo», o autor fosse colocado na «sala circular» do cânone.⁷⁴

Ora, o posicionamento crítico de E.M. Forster é, aos olhos da contemporaneidade, muito problemático, para não dizer controverso. A visão de cânone como «sala circular» parece implicar uma noção estável e supra-histórica de literatura, em contraste marcado com o «rio do tempo» e as «razões históricas». Esta reflexão sobre o literário produz um discurso ambivalente, porque, se por um lado, remete (e reduz) o fenómeno «Walter Scott» ao contexto («important historical reasons») — i.e., o historiza/obsoletiza —, por outro, a ideia de «cânone» parece implicar uma des-realização das obras, no sentido que Pierre Bourdieu dá à palavra quando diz que «[i]gnorance of everything which goes to make up the 'mood of the age' produces a derealization of works: stripped of everything which attached them to the most concrete debates of their time [...], they are impoverished and transformed in the direction of intellectualism or an empty humanism» (Bourdieu, 1993: 32).⁷⁵ Esta questão ecoa de forma heterodoxa posições de Hans Robert Jauß (1970, 1993) que pormenorizámos na Parte I: o estudo da recepção da obra literária, nos seus cortes sincrónico e diacrónico, teria como efeito evitarem-se leituras cristalizadas porque fora do tempo. Este seria a razão maior da história da literatura e nisto constituiria a provocação que ela (também) é.

Curioso é o facto de a noção de «cânone», i.e., imutabilidade das grandes obras, encontrar eco inesperado na ideia, jamais expressa mas omnipresente, de «progresso». Arrancada ao

⁷⁴ Não deixa de ser curioso que Forster utilize a metáfora da fluidez para compreender a ressonância de um autor que não aprecia. Impossível não ceder à tentação (talvez não improdutivo) de ler retrospectivamente Forster à luz da apreciação da modernidade que Zygmunt Bauman propõe e que pode aplicar-se, com vantagem, a uma concepção menos estática de «cânone» e que faça simultaneamente maior justiça ao princípio da contextualização da obra de arte que Bourdieu advoga por oposição à ideia estruturalista de «autonomia»: «Fluids, so to speak, neither fix space nor bind time. While solids have a clear spatial dimensions but neutralize the impact, and thus downgrade the significance, of time (effectively resist its flow or render it irrelevant), fluids do not keep to any shape for long and are constantly ready (and prone) to change it; and so for them it is the flow of time that counts, more than the space they happen to occupy: that space, after all, they fill but 'for a moment'. In a sense, solids cancel time; for liquids, on the contrary, it is mostly time that matters. When describing fluids, to leave time out of account would be a grievous mistake. Descriptions of fluids are all snapshots, and they need a date at the bottom of the picture.» (Bauman, 2000: 2). O princípio da fluidez do juízo estético, ancorado em contextos socioculturais que determinam modos de pensar e sentir, pode aplicar-se, em condições de felicidade, à recepção instável de um autor como Walter Scott, possibilitando (uma) leitura(s) menos redutora(s) e mais matizada(s) do fenómeno.

⁷⁵ Aqui a questão não será tanto a da ignorância das estruturas do sentir da época (Williams, 1961), mas de um entendimento de cânone construído precisamente no instante do despojamento das marcas temporais das obras. Canónicos seriam, pois, os textos que, retirados dos seus contextos epocais e espaciais, continuariam a ter «valor».

fluxo do tempo, a obra seria objecto de uma avaliação a um tempo mais justa porque menos contingente — o progresso dos juízos estéticos, categoria inescapavelmente temporal, resultaria assim, de forma paradoxal, da circularidade e atemporalidade do olhar. Atemporalidade que rima, naturalmente, com mesmidade.

A Scott faltariam, segundo E.M. Forster, dois traços disjuntivos mas fundamentais: distanciamento crítico e/ou paixão. Embora de timbre distinto, os ecos de Thomas Carlyle são inescapáveis, particularmente quando o lamento pela falta de paixão de Scott é seguido de uma caracterização do autor que, uma vez mais, realça as qualidades de cortesia e salubridade entendidas como signo da falta de genialidade, marcando a adversativa o tom da apreciação: «But he only has a temperate heart and gentlemanly feelings, and an intelligent affection for the countryside; and this is not basis enough for great novels. And his integrity — that is worse than nothing, for it was a purely moral and commercial integrity. It satisfied his highest needs and he never dreamt that another sort of loyalty exists» (*ibidem*). O tom paternalista é evidente: as qualidades do homem não o tornam um grande escritor.

Mais singular é, porém, a ponderação sobre os motivos que explicariam a fama de Scott, para lá das circunstâncias históricas anteriormente referidas. Assim, a popularidade continuada justificar-se-ia por duas razões. A primeira é de ordem afectiva e, de certo modo, fundamenta uma longevidade mais humana que a das obras canonizadas. Senão vejamos:

In the first place, many of the elder generation had him read aloud to them when they were young; he is entangled with happy sentimental memories, with holidays in or residence in Scotland. They love him indeed for the same reason that I loved and still love *The Swiss Family Robinson*. I could lecture to you now on *The Swiss Family Robinson* and it would be a glowing lecture, because of the emotions felt in boyhood. When my brain decays entirely I shall not bother any more over great literature. [...] That is my eternal summer, that is what *The Swiss Family Robinson* means to me, and is not it all that Sir Walter Scott means to some of you? (*ibidem*: 45)

As consequências deste excerto são óbvias. Infantiliza-se o apelo de Walter Scott que assim se torna um repositório de memórias felizes e intelectualiza-se, por contraste, a relação com a «grande» literatura — afinal obras como a de Scott falam ao leitor em fases da vida em que as emoções sobrepujam a racionalidade: a infância e a senilidade. Isto é, de resto, explicitado no passo seguinte: «Is he [Scott] really more than a reminder of early happiness? And until our brains do decay must not we put all this aside when we attempt to understand books?» (*ibidem*). Se as implicações em termos de valoração literária são

evidentes, não decorrerá também desta posição que as obras dos afectos sobrevivem às do intelecto? «For we live with those retrievals from childhood that coalesce and echo throughout our lives, the way shattered pieces of glass in a kaleidoscope reappear in new forms and are songlike in their refrains and rhymes, making up a single monologue. We live permanently in the recurrence of our own stories, whatever story we tell» (Ondaatje, 2007: 136).

A segunda razão remete para a facilidade narrativa de Scott: «He could tell a story. He had the primitive power of keeping the reader in suspense and playing on his curiosity» (*ibidem*). Esta competência assentaria num talento genuíno associado à ancestralidade da narração.⁷⁶ Este traço é sublinhado no final do capítulo quando Forster se refere, breve mas surpreendentemente, à realidade da voz, aspecto que nos ocupará na terceira parte deste trabalho. De acordo com Forster, a voz que conta uma história tribaliza o leitor transformando-o em ouvinte, porque, no essencial, ela repete a memória primordial de contar histórias à volta da fogueira.

What the story does do in this particular capacity, all it can do, is to transform us from readers into listeners, to whom 'a' voice speaks, the voice of the tribal narrator, squatting in the middle of the cave, and saying one thing after another until the audience falls asleep among their offal and bones. The story is primitive, it reaches back to the origins of literature, before reading was discovered, and it appeals to what is primitive in us. (*ibidem*)

O impulso primitivo, mais do que racional, é afectivo e, portanto, propenso — eis a conclusão inesperada — a gerar intolerância. Seriam as histórias que, por apelarem ao tecido emocional, falariam ao reduto mais primitivo de nós e, potencialmente, nos dividiriam na nossa diversa humanidade.⁷⁷

That is why we are so unreasonable over the stories we like, and so ready to bully those who like something else. [...] Intolerance is the atmosphere stories generate. The story is neither moral nor is it favourable to the understanding of the novel in its other aspects. If we want to do that we must come out of the cave. (*ibidem*)

⁷⁶ Mais uma vez, a argumentação recorda «Der Erzähler» de Walter Benjamin. Num outro trabalho, talvez fosse produtivo explorar as ligações de Scott a uma certa recuperação do acto de narrar, tal como Benjamin o descreve.

⁷⁷ Que as histórias fazem naturalmente parte do tecido do que somos é hoje uma (quase) evidência. Bastará citar a reflexão de Stuart Hall a propósito das formas de construção identitária. Que estas narrativas nos distinguem, podendo, consequentemente, gerar hostilidade e intolerância também parece incontroverso. Todavia, as histórias de que fala E.M. Forster, contribuindo embora para a percepção da identidade, não são, na essência, narrativas identitárias e, se a posição é inteligível e naturalmente aceitável, muitas são as vozes que, na contemporaneidade, contestariam este entendimento do impacto das histórias. O carácter salvífico ou tão-só vinculativo das histórias é sublinhado por escritores tão diversos como Peter Handke, Ben Okri ou Michael Ondaatje, entre outros.

Nesta lógica, história e romance opor-se-iam de certa forma, porquanto aquela falaria aos afectos e este interpelaria o intelecto. Daí que, nos parâmetros definidos por Forster para o literário, Walter Scott saia necessariamente minorizado enquanto escritor que recupera a ancestralidade do narrar, ficando, portanto, refém do que, no homem, é instintivo e reactivo.⁷⁸ O mesmo é dizer que, segundo esta leitura, jamais alcança o homem na idade adulta.

O posicionamento de E. M. Forster está em consonância com a tendência que, a partir da morte de Walter Scott (1832), começa lentamente a desenhar-se como dominante na recepção do autor. Já antes houvera vozes dissonantes e romances menos bem recebidos do que os primeiros; porém, a influência de Scott sobrepunha-se às vozes críticas, estendendo-se a todos os campos da actividade pública. Bastará lembrar o testemunho de Thomas Babington Macaulay que, em 1828, defende que «Sir Walter Scott (...) has used those fragments of truth which historians have scornfully thrown behind them in a manner which may well excite their envy. He has constructed out of their gleanings works which, even considered as histories, are scarcely less valuable than their's [sic]» (Macaulay, 1970: 309) ou, noutro registo, que o regresso antecipado à Escócia, por motivos de saúde, é, em 1832, facilitado pela disponibilização, pelo governo, de um navio da Marinha Britânica.

Os argumentos de Forster fazem eco de teses historicistas que privilegiam uma interpretação conservadora do fenómeno enquanto ilustração do gosto um tudo-nada simplório de uma época passada. É singular a forma como o ensaísta olha para a obra porque o gesto é aparentado, se bem que menos reverente, com a atitude antiquária dos narradores de Scott — os textos tornam-se curiosidades de tempos menos sofisticados.

Defende, pois, Forster a concepção de que o êxito de Walter Scott no século XIX e o consequente esquecimento novecentista radicariam na identificação singular e indissociável entre o escritor e o contexto. Não só o espaço histórico de origem explicaria (e esgotaria) a ventura literária de Walter Scott como a corporização desse tempo lhe

⁷⁸ Esta leitura tinha, de resto, sido já antecipada por George Brandes, o crítico dinamarquês, que, em 1875, afirmara: «To us the defects of Scott's novels are very plain. They give pleasure by their excellent character-drawing and the liveliness of their dialogue, but they do not satisfy the reason, do not appeal very strongly to the feelings, do not even arouse any great deal of curiosity» (Brandes, 1970: 479).

marcaria indelevelmente a escrita, tornando-o irremediavelmente obsoleto e/ou pueril para gerações vindouras.

Apreciações como as de Forster refractam, ainda que obliquamente, aquilo a que Bourdieu chama o «modo de envelhecimento» das obras. Este assentaria numa «dialéctica da distinção» que «voue les institutions, les écoles, les œuvres et les artistes qui ont “fait date” à tomber au passé, à devenir *classiques ou declassés*, à se voir rejeter *hors de l’histoire* ou à “passer à l’histoire”, à l’éternel présent de la *culture* consacrée où les tendances et les écoles les plus incompatibles “de leur vivant” peuvent coexister pacifiquement, parce que canonisées, académisées, neutralisées» (Bourdieu, 1992: 259). A sala circular de Forster, assim como o homem de letras como herói de Carlyle, ilustra exemplarmente o eterno presente da cultura consagrada de que fala Pierre Bourdieu. Trata-se, nos dois casos, de eternizar textos e autores com base numa avaliação que diz mais do presente do que de um suposto valor intrínseco das obras.

When we look back from the vantage-ground of our own day on the second, the prose, period of Scott's authorship, we find it impossible to see the long series of the Waverley Novels in the same light in which they appeared to his contemporaries. We understand the satisfaction which lay in the certainty that they would never give offence, that they might always be welcomed gladly, not only as gifted, but as perfectly moral works. This particular qualification is, however, exactly what makes them less attractive to us. (Brandes, 1970: 478)

Por ter encarnado — i.e., ter sabido interpretar e configurar — os valores do tempo que lhe coube, Walter Scott resiste evidentemente a qualquer esforço de suspensão da temporalidade, antes iluminando as formas como a literatura interage, no espaço e no tempo, com os demais factores de construção social. Daí que reflectir sobre o fenómeno «Walter Scott» ensine a olhar o literário em relação com a história e com as maneiras como os diferentes tempos se deixam interpelar, de forma diversa, por textos, temas e modos de narrar. Porque supostamente representa um tempo numa cultura literária que anseia pela intemporalidade, a obra de Scott vai perdendo influência, acabando, na segunda metade de Novecentos, por ser radicalmente infantilizada e descanonizada.

A proposta de leitura sociológica de Bourdieu recorda, por seu lado, as considerações de Hans Robert Jauß a propósito da recepção literária. Reescrevendo Bourdieu à luz de Jauß poderia talvez dizer-se que, porque se dá uma mudança de horizonte, a obra ganha um valor diferente, passando a ser lida como «arte “culinária” ou de simples diversão» (Jauß, 1993: 72). Dando uma dimensão histórica à tese deste autor, a recepção de Walter Scott

teria encurtado a distância entre as expectativas do leitor e a obra, remetendo esta para as margens da literatura «erudita», cuja definição é, naturalmente, renegociada por cada época.

A crítica contemporânea tende a dividir-se entre os que «have attempted to rescue Scott from the disdain in which he is still commonly held» (Lincoln, 2007: ix) e os que o menorizam por não ser um escritor «sério», recriminando-o por não se enquadrar no modelo do escritor romântico, habitado e assombrado pela própria obra:⁷⁹

He had little of the artist's dedication to perfection which characterises the literary hero of modern times, and none of the ruthlessness which will sacrifice wife and children, wealth and success to satisfy creative needs. Instead, he became a slave to the business man's neurotic compulsion to work, and to the dreams behind that compulsion. Scott's tragedy was that, as a creative artist, he "sold out". His successes, great though they were, were less than they ought to have been, for the simple reason that he would not regard his obligations to literature as having precedence over all other duties. (Crawford, 1969: 14)

Dito de outra forma, seria precisamente o à-vontade editorial e a incorporação de virtudes burguesas que tornariam Walter Scott ilegível para (algum)a contemporaneidade: «Scott's poetic voice, like his personal ambitions, chimed with the aspirations of the rising middle classes, as Scott the man, his politics aside, was a model of professional industry, a perfect example of the artist as representative in the great age of commercial civilization» (Sutherland, 1994: 32).

Estas atitudes críticas acentuam a autonomia — e a hegemonia — da literatura como factor determinante para a rejeição dos conseguimentos e consequente desentronização de Walter Scott, anulando, no processo, o contributo do autor para a consagração e profissionalização da actividade da escrita.

A passagem de epítome de autoria — «O nome de Walter Scott é hoje um daquelles a que o mundo tem dado lugar entre os mais illustres na historia do pensamento humano: nenhuma reputação moderna tem chegado mais longe, nenhuma tem maior e mais indisputavel gloria» (A Época, 1848: 198) — a escritor periférico seria assim sinal

⁷⁹ Curiosamente, o não-alinhamento de Scott, em termos de imagem, com o exemplo de autores românticos era uma das características que os seus contemporâneos mais prezavam — *vide* comparações frequentes com Byron, quase sempre desfavoráveis a este último. A este tópico regressaremos mais adiante.

inequívoco quer das lutas que, do lado da produção, caracterizam o campo cultural, quer da mudança de horizonte, do lado da recepção, que implicaria toda a obra de arte. A luta de Bourdieu aproximar-se-ia, neste passo, mais uma vez da mudança de horizonte de Hans Robert Jauß, por resultarem ambas de/em desejo de inovação e superação do existente.⁸⁰

Ce n'est pas assez de dire que l'histoire du champ est l'histoire de la lutte pour le monopole de l'imposition des catégories de perception et d'appréciation légitimes; c'est la *lutte* même qui fait l'histoire du champ; c'est par la lutte qu'il se temporalise. Le vieillissement des auteurs, des œuvres ou des écoles est tout autre chose que le produit d'un glissement mécanique au passé: il s'engendre dans le combat entre ceux qui ont fait date et qui luttent pour durer, et ceux qui ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé ceux qui ont intérêt à arrêter le temps, à éterniser l'état présent; entre les dominants qui ont partie liée avec la continuité, l'identité, la reproduction, et les dominés, les nouveaux entrants, qui ont intérêt à la discontinuité, à la rupture, à la différence, à la révolution. (Bourdieu, 1998: 261)

O envelhecimento de autores e textos — assim como a sua (re)valorização — é, portanto, sinal da radical temporalidade da literatura. O modo como uma obra literária, no momento histórico do seu aparecimento, responde à expectativa do seu primeiro público, a ultrapassa, a desaponta ou contradiz, oferece evidentemente um critério para o juízo acerca do seu valor estético. A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre aquilo que a experiência estética anterior oferece de familiar e a mudança de horizonte requerida pelo acolhimento da nova obra determina, para a estética da recepção, o carácter propriamente artístico de uma obra literária. Por outro lado, quando esta distância se encurta e a consciência receptora não é já forçada a reorientar-se em direcção ao horizonte de uma experiência ainda desconhecida, a obra aproxima-se, como vimos atrás, do domínio da arte «culinária» ou de uma simples diversão (Jauß, 1993: 71-72). Este momento de recepção é, porém, apenas um instante na vida da obra, e os momentos de recepção e reposicionamento daquela no campo literário, dependentes que estão da resposta dos leitores, repetem-se de formas sempre diferentes. Tendo isto presente, parece incontroverso que qualquer apreciação estética resulta de um diálogo com o tempo, por mais formalista que seja o impulso.⁸¹ A recepção dos textos acontece na história e em

⁸⁰ Estamos conscientes de estar a atribuir uma fundura histórica a uma argumentação que é fundamentalmente sincrónica, sobretudo no caso de Bourdieu. Todavia, parece-nos que as teses quer de Bourdieu quer de Jauß suportam bem esta temporalização que permite lançar luz, tanto de um ponto de vista sociológico como do da história literária, sobre o fenómeno «Walter Scott».

⁸¹ A discussão privilegia nesta fase o eixo temporal, mas é evidente que também o contexto espacial — o lugar de onde se fala — é também fundamental na configuração dos modos como se lê. Walter Scott não é lido da mesma maneira na Grã-Bretanha e na Hungria ou em Portugal, por exemplo. A pluralidade geográfica aponta também para a não simultaneidade do contemporâneo, porquanto a primeira metade de Oitocentos é vivida de formas muito diversas em contextos diferentes, como, de resto, fica claro das

contextos discursivos particulares, determinando estes os modos como se lê e o que se lê, logo, o (in)sucesso das obras.

Assim, como os exemplos de Carlyle, Twain e Forster provam, «[a] construção do cânone literário é sempre efectuada a partir dos valores, dos critérios e dos juízos de um tempo presente, o que implica necessariamente a contigência e a mobilidade de qualquer cânone» (Silva, 2010: 244). Singular, porém, é a verificação de que, embora as diferentes actualizações interpretativas da obra de Scott resultem de diferentes posicionamentos teóricos, têm em comum o facto de os diversos protocolos de leitura que propõem se concentrarem mais na história do que nos modos de a narrar e excluírem frequentemente o aparelho paratextual de que as narrativas scottianas sempre se rodearam. A menorização é possível (também) porque se apagam momentos de textualidade e auto-reflexividade inequívocas.

Se as primeiras décadas do século XX ainda guardavam, *malgré tout*, a memória de Walter Scott enquanto figura determinante da memória (infantil), nos anos 30 e 40 imperou o silêncio⁸² — a mais potente forma de esquecimento —, só se redescobrimo, ainda que lentamente, a obra scottiana a partir de meados dos anos 80 (cf. Robertson, 1998: 224-235).

As the most prolific author of his day and the most influential novelist of the nineteenth century, Scott attracted extensive critical commentary for many decades. At the end of the Victorian period, however, his critical fortunes went into apparently irreversible decline. Their recent revival, stimulated by new developments in criticism and theory, has made Scott the focus of some of the most innovative and most illuminating scholarship in contemporary Romantic studies... (Robertson, 1998: 221)⁸³

considerações de Mark Twain. Nem Thomas Carlyle nem E. M. Forster levam em consideração o êxito de Scott fora da cultura britânica. Deste sucesso na sua diversidade se falará na última parte desta reflexão.

⁸² Cf. Robertson (1998: 227): «In all the notable critical developments of the first two-thirds of the twentieth century, Scott is conspicuous by his absence. He had his place in the more dutiful surveys of literature, but he was consigned to a single footnote in the most influential critical work on the novel, Leavis's *Great Tradition*. This was the period in which Scott's popularity, facility, and range met with their most gifted detractors».

⁸³ Vide nota 13 do presente capítulo. Jane Millgate (1984, 1987), Judith Wilt (1985), Ina Ferris (1991), Patricia S. Gaston (1991), Fiona Robertson (1994) e Andrew Lincoln (2007) contam-se entre os críticos com leituras mais originais sobre a obra e o impacto de Walter Scott. A este trabalho interpretativo junta-se naturalmente o esforço editorial do projecto *The Edinburgh Edition of the Waverley Novels* que, a partir de 1993, agrega nomes de especialistas como P. D. Garside, David Hewitt, J. H. Alexander, entre muitos outros.

A viragem na recepção crítica começou com *Der historische Roman* de Georg Lukács que, tendo sido originariamente publicada em 1937, é traduzida para inglês em 1962.⁸⁴ Não é a primeira vez que, na obra de Walter Scott, se fazem sentir as reverberações da tradução, mas este é um caso evidente (e literal) do impacto da tradução — de *uma* tradução — na leitura de um fenómeno literário. Lukács faz uma reapreciação de Walter Scott, definindo-o como escritor realista⁸⁵ e primeiro a integrar a história enquanto processo complexo e suprapessoal na trama do romance:

So wird Walter Scott zum großen Dichter der Geschichte, weil er für die historische Notwendigkeit ein tieferes, echteres und differenzierteres Gefühl hat, als es je ein Dichter vor ihm hatte. Die historische Notwendigkeit ist in seinen Romanen von strengster Unerbittlichkeit. Sie ist aber kein menschenseitiges Fatum, sondern die komplizierte Wechselwirkung von konkreten historischen Umständen in ihrem Umwandlungsprozeß, in ihrer Wechselwirkung mit konkreten Menschen, die, unter diesen Umständen gewachsen, von diesen Umständen sehr verschiedenartig beeinflusst, nach ihren persönlichen Leidenschaften individuell handeln. Die historische Notwendigkeit ist also in der Gestaltung immer eine Resultante und keine Voraussetzung, sie ist gestalterisch die tragische Atmosphäre der Periode und nicht der Gegenstand der Reflexionen des Schriftstellers. (Lukács, 1955: 55)

A reinterpretação de Lukács dá um novo alento à reflexão sobre Walter Scott, porquanto o apresenta como lugar de inovação e incorporação de um conceito de história decorrente da Revolução Francesa e do aceleração do tempo. Na esteira de Lukács, os anos 60 e 70 são palco de um moderado crescimento do interesse por Walter Scott, sendo que, a partir da década de 80, há um recrudescimento significativo do número de estudos sobre o lugar do autor na história do romance: «The 1980s also saw the consolidation of studies primarily concerned with Scott's relationship to the social and political events of his own time» (Robertson, 1998: 230), assim como com as tradições literárias escocesas. As correntes pós-estruturalistas, desde o feminismo aos pós-modernismos, passando pela teoria da recepção, propõem igualmente leituras renovadas da obra e do fenómeno Walter Scott. Será, porém, o início dos anos 90 que testemunhará dois impulsos fundamentais para a reflexão sobre Walter Scott. Em 1993, começa a empresa de The Edinburgh Edition

⁸⁴ Esta posição é confirmada por Peter Garside, embora de forma um tanto-nada excessiva, parece-nos: «Scott's centrality has since been reaffirmed by Georg Lukács's *Historical Novel* (1937), the English translation of which, early in the sixties, helped generate a revival of scholarly interest in the Waverley Novels» (Garside, 1994: 73).

⁸⁵ Lukács (1955: 27): «Vor allem drückt sich darin [in der Auswahl der mittleren Helden] eine Absage an der Romantik, eine Überwindung der Romantik, eine zeitgemäße Höherentwicklung der literarischen Traditionen des Realismus der Aufklärungsperiode aus». A escolha de protagonistas que representam o homem médio, por oposição à escolha de heróis individualistas e *larger than life*, seria um traço do realismo de Scott. Trata-se de tornar plásticas as motivações sociais e pessoais que levaram a que «die Menschen gerade so gedacht, gefühlt und gehandelt haben, wie dies in der historischen Wirklichkeit der Fall war» (*ibidem*: 37).

of the Waverley Novels e, em 1994, a National Library of Scotland e a Universidade de Edimburgo dão início ao projecto BOSLIT (Bibliography of Scottish Literature in Translation). Este empreendimento articula-se naturalmente com um movimento global da sociedade escocesa que procura, através de traços culturais específicos, redefinir a identidade própria. Significativa é, desde logo, a caracterização de literatura que a bibliografia explicita porque, sendo inclusiva no conceito e albergando obra variegada, se concentra absolutamente na origem dos textos — trata-se, de forma clara, de um projecto nacional. «'Literature' is defined broadly in BOSLIT: in addition to poetry, drama and prose, BOSLIT records translations of material from the oral tradition, together with writings by Scottish historians, philosophers, scientists, theologians and others whose works are considered to have aesthetic, intellectual and cultural significance» (http://www.nls.uk/catalogues/resources/boslit/more_about_boslit.html).

O impulso talvez maior dos últimos anos tem incidido sobre matéria editorial: «Current Scott scholarship is crucially engaged in establishing texts» (Robertson, 1998: 221). A vontade de fixação dos textos resulta de dois aspectos diferentes na origem mas complementares: por um lado, a «descoberta» do manancial (e potencial indefinição e ambiguidade) que as diferentes versões dos textos romanescos em circulação poderão ocasionar, eventualmente contribuindo para perpetuar erros e o estereótipo do escritor displicente; por outro, a profusão de interpretações que o cruzamento dos diferentes textos disponibiliza. Este interesse dos últimos vinte anos fica a dever-se a um conjunto de factores que merece menção aqui, porquanto põe em evidência a complexidade (também) editorial do caso «Walter Scott» e a imensidão de possibilidades interpretativas que abre e que contraria a concepção dominante, no século XX, da fragilidade intrínseca da escrita e da obra de Scott. Robertson explicita os factores que, em meados dos anos 80, contribuíram de forma decisiva para a reapreciação do autor.

First, the way in which Scott and an array of amanuenses, transcribers, compositors, and editors physically produced the published texts of the Waverley Novels is of compelling scholarly interest in the current climate of research into the collaborative nature of textual production. Second, Scott's texts exist in different versions, corresponding roughly to the early and the later years of his novelistic career: debate is guaranteed. Third, critical revaluation has drawn attention to a conscious craftsmanship and a complex literary self-consciousness which demand editorial precision. Finally, 1985 saw one of those rare moments in literary history at which manuscript treasure unexpectedly comes to light. The estate of a New York collector was found to include the interleaved set of novels which Scott used to make his revisions for the Magnum Opus (the last collected edition of the novels to be published under his direction). The interleaved set was purchased by the National Library of Scotland in 1986, a major acquisition which added to the excitement

already generated by plans to produce the first ever complete scholarly edition of Scott's novels, now under way as the Edinburgh Edition of the Waverley Novels... (*ibidem*: 222)

Curiosamente, subjacente ao esforço mais destacado de reinterpretação e reavaliação do autor — The Edinburgh Edition of the Waverley Novels — parece estar o desejo de recuperar o vigor do primeiro impacto, a que não é alheia a decisão de fazer uma edição crítica a partir das primeiras (e não da última) edições.⁸⁶ David Daiches expõe assim o impulso utópico no prefácio à obra: «The time has now come to restore these novels to the form in which they were presented to their first readers, so that today's readers can once again capture their original power and freshness» (Scott, 2001: v). Pretende-se assim regressar, figurativa e literalmente, ao momento inaugural da história da recepção, no pressuposto de que o impulso inicial é o mais verdadeiro, como explica David Hewitt: «[T]he editors of the Edinburgh edition normally choose the first edition of a novel as base-text, for the first edition usually represents the culmination of the initial creative process and usually seems closest to the form of his work Scott wished his public to have» (*ibidem*: xiv).

A decisão é naturalmente controversa porque contraria o autor que, no «General Preface» à chamada *Magnum Opus*, afirma que «[u]pon the whole, it is hoped that the Waverley Novels, in their new dress, will not be found to have lost any part of their attractions in consequence of receiving illustrations by the Author, and undergoing his careful revision» (Scott, 1829a: iv)⁸⁷ e porque parece deixar implícito que estamos hoje em melhores

⁸⁶ Em rigor, a opção alicerça-se num conjunto mais complexo de razões que não cabe aqui explorar. De sublinhar neste lugar que, por não termos experiência em crítica textual, as observações que faremos em seguida devem entender-se não como juízo acerca da decisão editorial, mas tão-só como tentativa de iluminar aspectos narratológicos e de recepção que decorrem a escolha. Referimos, por isso, brevemente os motivos invocados para a não utilização da *Magnum Opus* porque esta desempenhará um papel relevante na reflexão que ocorrerá na Parte III deste trabalho: «There were [...] two objections to the use of the Magnum as the base-text for the new edition. Firstly, this has been the form of Scott's work which has been generally available for most of the nineteenth and twentieth centuries; a Magnum-based text is readily accessible to anyone who wishes to read it. Secondly, a proper recognition of the Magnum does not extend to approving its text» (Scott, 2001: xv). Para uma visão mais alargada da decisão editorial, *vide* a Introdução Geral à obra de autoria de David Hewitt.

⁸⁷ A este propósito, a obra de Jane Millgate, *Scott's Last Edition* (1987), é eloquente: «In one sense, [...] the revision process for the *magnum* can be seen as following on from Scott's earlier practice, hence as one in a sequence of revisions running from the proofs through the various editions of the novels. And yet in conception and in implementation the *magnum* differed from its predecessors in important ways. For one thing, Scott enjoyed what was for him an amazing lead time; from the outset he was always several months ahead of the printer, and at the end of December 1828 when stereotyping of only three and a half volumes had been completed he had already sent off to Cadell the interleaved volumes corresponding to the first fifteen volumes of the *magnum*. The provision of the interleaved volumes themselves also had its effect, constituting both an invitation and an opportunity to extend the process of revision beyond the purely marginal. Above all Scott was aware that this was to be the final version of his novels, set in semi-permanency of stereotype, and given a kind of authorial imprimatur by the accompanying introductions and notes. He and Cadell habitually referred to the *magnum* as the

condições do que Walter Scott para avaliar discrepâncias, distrações e demais deslocamentos de sentido.

When Scott corrected his novels for the Magnum, he marked up printed books (specially prepared by the binder with interleaves, hence the title the 'Interleaved Set'), but did not perceive the extent to which these had slipped from the text of the first editions. He had no means of recognising that, for example, over 2000 differences had accumulated between the first edition of *Guy Mannering* and the text which he corrected, in the 1822 octavo edition of the *Novels and Tales of the Author of Waverley*. The printed text of *Redgauntlet* which he corrected, in the octavo *Tales and Romances of the Author of Waverley* (1827), has about 900 divergences from the first edition, none of which was authorially sanctioned. He himself made about 750 corrections to the text of *Guy Mannering* and 200 to *Redgauntlet* in the Interleaved Set, but those who assisted in the production of the Magnum were probably responsible for a further 1600 changes to *Guy Mannering*, and 1200 to *Redgauntlet*. Scott marked up a corrupt text, and his assistants generated a systematically cleaned-up version of the Waverley Novels. (*ibidem*: xv-xvi)

O gesto é, pois, conservador e visa proteger Scott de si próprio, por assim dizer, restaurando os textos de acordo com um conhecimento da obra que superaria o do próprio autor, o que implica, do nosso ponto de vista, um novo patamar autoral no macrotexto dos Waverley Novels, a confirmar a asserção de Fiona Robertson de que «[e]dition, of the novels at least, now presuppose a high level of authorial engagement» (1998: 221). Este propósito resulta claro da avaliação do texto final: «The result is an 'ideal' text, such as his first readers might have read had the production process been less pressurized and more considerate» (*ibidem*: xv). Se, por um lado, a edição de Edimburgo é signo de uma recanonização, por outro, não podemos deixar de nos perguntar se a «idealização» do texto não corresponde ainda a uma menorização de Scott — os objectivos explicitados por David Hewitt na Introdução Geral não apagam definitivamente alguma ambivalência a este respeito.

The Edinburgh Edition of the Waverley Novels aims to provide the first reliable text of Scott's fiction. It aims to recover the lost Scott, the Scott which was misunderstood as the printers struggled to set and print novels at high speed in often difficult circumstances. [...] All engaged in fulfilling these aims have found their enquiries fundamentally changing their appreciation of Scott. They hope that readers will continue to be equally excited and astonished, and to have their understanding of these remarkable novels transformed by reading them in their new guise. (Scott, 2001: xvi)

Seja como for, as últimas décadas têm constituído um tempo empolgante na reapreciação do mais temporal dos autores que, apesar de parecer convidar-nos a ler «his best novels [...] with a feeling of immense ease and satisfaction» (Daiches, 1968: 61), resiste a

'improved' edition, and for Scott at least the adjective referred almost exclusively to the text» (Millgate, 1987: 61). Assim sendo, a decisão de fazer o texto regressar à origem constitui uma reconstrução activa da autoria.

**capítulo 1: o estranho caso de sir walter scott, esq.
autoridade, autoria & demais fantasmagorias**

categorizações definitivas e desafia leituras unívocas. Tendo sido lido, relido e treslido de tantas e tão diversas maneiras pelos seus contemporâneos e sucessores, importará talvez revisitar ainda a geografia lúdica da autocaracterização e autocanonização.

2.

walter scott ou da escrita como *trompe-l'oeil*

After all, my good friend, it is of little consequence what the work is called, or on what interest it turns, provided it catches the public attention; for the quality of wine (could we but ensure it) may, according to the old proverb, render the bush unnecessary, or of little consequence.

Walter Scott, Introductory Epistle to *The Abbot*

Traçados que ficaram, no capítulo anterior, os principais fluxos da recepção de Walter Scott na história literária sobretudo de língua inglesa,¹ impõe-se agora reflectir sobre os modos como, do lado da produção, os textos instituem uma pluralidade narrativa que condiciona quer o acolhimento que acabámos de descrever quer a apreciação do trabalho de André Joaquim Ramalho e Sousa a que nos dedicaremos mais adiante (*vide* Parte III).

Procuraremos pensar os processos de construção de uma autoria singular, a fim de perceber como é descrito, transcrito ou (re)escrito um autor — *este* autor — no seguimento de o texto ter sido inscrito com as inteligibilidades e interesses da cultura de chegada, processo que, como lembra Lawrence Venuti, começa com «the very choice of a text for translation, always a very selective, densely motivated choice, and continues in the development of discursive strategies to translate it, always a choice of certain domestic discourses over others» (Venuti, 2000: 468).

Reflectir sobre as cinco traduções assinadas por Ramalho e Sousa, e respectivo acolhimento pela crítica coeva, sem (tentar) perceber e descrever dois momentos fulgurantes da história literária oitocentista — o êxito sem precedentes de Walter Scott e o cultivo de uma autoria a um tempo exuberante e reservada — seria um exercício descritivista decerto importante mas a que faltaria talvez mundo. Compreender os trânsitos — os intercâmbios, os anticorpos, as influências culturais — que a tradução gera assenta no fascínio por «a story of wanderers, frontier dwellers, children of culturally mixed families, human hybrids» (Pym, 1998: 18), não no sentido talvez mais restrito que lhe dá Anthony Pym, mas na vontade de

¹ Para uma sùmula da recepção europeia e uma história do acolhimento português, *vide* Parte III deste trabalho.

entender o humano, nas suas mais diversas expressões, como geografia de instabilidade e criatividade, i.e., permanente construção. Construção que é utópica no sentido literal e figurativo: sem lugar e em múltiplos lugares.

Impõe-se, pois, entender quem é Walter Scott numa perspectiva discursiva que privilegia o tráfico de textos, ideias, modelos. Se é certo que, «[i]n translation history [...] the information we have only really concerns displacements, always captured from details appearing after the fact» (*ibidem*: 92), não o é menos que a imagem em movimento que ganhamos possibilita leituras matizadas que, anulando fronteiras políticas, contrariam potencialmente a ideia de «história literária nacional». Ou a amenizam à alteridade. Articular a tradução com o texto que lhe terá dado origem não constitui assim menorização daquela, antes acentua um dos aspectos mais empolgantes do acto tradutório: o facto de este ser potencialmente um acto transgressor de fronteiras, uma abertura à radical universalidade do Homem. Por outras palavras: a negação do solipsismo e a afirmação de um humanismo decerto frágil mas não túbio: «Dizia Goethe [...] que a traduzibilidade era um índice de grandeza. E é. Porque o que humanamente o não for, sem dúvida que é o menos universalmente humano» (Sena, 2001: 20).²

Indaguemos, pois, os modos como foi sendo construída, pela narrativa, uma autoria que cedo se revelou única e espectacular. «At this point [the beginning of the 19th century] there occurs one of the greatest cultural phenomena of this or any other age, a phenomenon that goes by the name of Sir Walter Scott» (Fleishman, 1971: 23).

Que a questão da autoria está no coração da vontade de traduzir Walter Scott em Oitocentos parece incontroverso — o escritor é inegavelmente um dos protagonistas do século: «In the nineteenth century Scott was ubiquitous» (Raleigh, 1963: 7). Esta omnipresença é responsável por duas consequências inesperadas, a saber: «the fictional "bestseller" was born and the historical novel came into being as a significant subgenre» (Gaston, 1991: 1). John Henry Raleigh resume, de forma feliz, o impacto do imaginário scottiano no século XIX:

All his defects on his head, Scott was an original and powerful cultural and intellectual force. Like Wordsworth, to whom he was allied in many ways, he had put together a new

² De outro modo diz Octavio Paz: «Los estilos son colectivos y pasan de una lengua a otra; las obras, todas arraigadas a su suelo verbal, son únicas... Únicas pero no aisladas: cada una de ellas nace y vive en relación con otras obras de lenguas distintas. Así, ni la pluralidad de las lenguas ni la singularidad de las obras significa heterogeneidad irreductible o confusión, sino lo contrario: un mundo de relaciones hecho de contradicciones y correspondencias, uniones y separaciones» (Paz, 1990: 24).

combination and, like Wordsworth, he was a mover and shaker: the world would never be seen in quite the same way after the Waverley novels had been absorbed. Scott did not cause the American Civil War, as Mark Twain claimed; nevertheless, almost every steam-boat that pulled in to Hannibal bore the name of a Scott heroine. To have been alive and literate in the nineteenth century was to have been affected in some way by the Waverley novels. (Raleigh, 1963: 10)

A figura e a escrita de Walter Scott assumem, pois, uma relevância indisputável, e compreender os múltiplos percursos de recepção passa por (tentar) recuperar a memória da paisagem desaparecida (*vide* capítulo 1 desta Parte II) e por averiguar os meandros da produção de uma forte e idiossincrática (auto-)imagem autoral que poderá ter tido o efeito paradoxal de «desimortalizar» o autor: «Never before or since in Western culture has a writer been such a power in his own day and so negligible to posterity. All writers' reputations, including that of Shakespeare (with whom Scott was often compared favorably in his own day), undergo vicissitudes, but none can equal the meteoric rise and fall of Scott» (*ibidem*: 7). Queremos então averiguar os modos como uma concepção de autoria tendencialmente anti-romântica poderá ter contribuído para recepção tão diversa ao longo dos tempos. Numa primeira fase, a multiplicidade de vozes autorais foi ignorada e o Autor de *Waverley* celebrado como um herói; numa segunda fase, a indiferença pelo entendimento de autoria manifesto nos textos levou a que se privilegiasse a aventura no coração do romance histórico³ e se remetesse o autor para a periferia da literatura infantil: «[Scott has] become the favourite author of boys and girls around the age of fourteen, a poet whom adults have read and no adult ever reads» (Brandes *apud* Pittcock, 2006: 266); e, finalmente, nos nossos dias, Walter Scott começa lentamente a ser recuperado precisamente a partir de leituras mais problematizadoras daquela que parece ser a «central concern with, and the exact quality of, the relation between the writer and the readers» (Waswo, 1980: 306).

A questão da autoria é, pois, fundamental na definição do êxito e do insucesso de Walter Scott. Ela determina, parece-nos, a forma como os *Waverley novels* são, a partir dos anos 20, traduzidas avidamente um pouco por toda a Europa, também porque, num primeiro momento, se suspeita, e depois se sabe, serem de Walter Scott, um poeta célebre. Num sentido histórico e pragmático (que não narratológico), a autoria — o nome do autor — vem

³ Como afirma David Daiches, o romance histórico tem muitas valências, e o percurso errático da recepção de Walter Scott prova-o indubitavelmente: «A historical novel can be primarily an adventure story, in which the historical elements merely add interest and a sense of importance to the actions described; or it can be essentially an attempt to illustrate those aspects of the life of a previous age which most sharply distinguish it from our own; or it can be an attempt to use a historical situation to illustrate some aspect of man's fate which has importance and meaning quite apart from that historical situation» (Daiches, 1968: 35).

indubitavelmente *antes*. Já em 1811 se escrevia n'*O Investigador Portuguez em Inglaterra* que «[a] celebridade de Walter Scott como poeta, não carece das nossas recomendações, para que avulte mais a sua gloria» (Dez. 1811: 151).

O pressuposto da extrema visibilidade da autoria aplica-se com maior propriedade ao caso português, porquanto a primeira tradução de um romance completo de Scott — *O Talisman*, na versão de Dr. Rosas — data de 1835, altura em que a questão da autoria estava firmemente decidida, fazendo Walter Scott já parte daqueles autores que, à semelhança das obras a que deram origem, «have become objects of an identical de pragmatizing appropriation which in our societies turns them into mythical instances of individuality offered as commodity» (Duarte, 1993: 33-34).

É, pois, nossa convicção de que a autoria, sua construção, acolhimento e metamorfoses, é um dos eixos fundamentais para se compreender o êxito que os romances de Walter Scott tiveram no espaço europeu, êxito esse que, como dissemos, poderá, paradoxalmente, ter operado um efeito de resistência à multiplicidade de vozes autorais nos textos traduzidos. A *monumentalização*, literal e metafórica, da figura de Walter Scott, essa espécie de hagiografia literária do «grande homem das novellas históricas, e pequeno historiador novelleiro, do grande homem do século» (*RUL*, 7.10.1841: 22), poderá ter derrotado o impulso lúdico para a heteronímia que habita a escrita scottiana — em muitos sentidos, uma escrita de limiares, de fronteiras porosas entre tempos, textos e *personae*.

Reconstituir, a partir de uma copiosa paratextualidade que defendemos integrar, em sentido alargado, a geografia narrativa enquanto território que, mais do que extradiegético, é hiperdiegético e, nessa qualidade, acompanha a narrativa principal, confundindo (i.e., interpelando/enervando) categorias e grelhas narratológicas e integrando-a na memória, por vezes parodizada, do sistema literário é o que nos propomos neste capítulo.

Apropriando-se das convenções literárias, a escrita de Scott institui um espaço de transgressão, excessivo e lúdico, através de uma estratégia paradoxal que, assentando no anonimato, desenvolve uma hipercodificação da autoria. No prefácio à terceira edição de *Waverley*, há uma justaposição curiosa entre anonimato e divertimento que assenta na possibilidade anunciada do cultivo de inúmeras figuras autorais:

To this slight attempt at a sketch of ancient Scottish manners the public have been more favourable than the Author durst have hoped or expected. He has heard, with a mixture of satisfaction and humility, his work ascribed to more than one respectable name.

Considerations, which seem weighty in his particular situation, prevent his releasing those gentlemen from suspicion by placing his own name in the title-page; so that, for the present at least, it must remain uncertain whether Waverley be the work of a poet or a critic, a lawyer or a clergyman, or whether the writer, to use Mrs. Malaprop's phrase, be, 'like Cerberus, three gentlemen at once.'» (Scott 1829a: 3)⁴

A sobredeterminação da autoria, reverso preciso do anonimato, vem a desdobrar-se numa sequência estonteante de *personae* autorais, num incessante jogo de espelhos que resulta na ocultação (e afastamento) do autor empírico, prefigurado por uma presença espectral que assombra as narrativas-moldura: a do Eidolon,⁵ essa espécie de paródia *avant la lettre* a um eventual (macro-)autor textual que vai emergindo da paratextualidade para se manifestar, de forma heterodoxa, na *Magnum Opus* sob o nome de Walter Scott.

A consideração da multiplicidade de patamares narrativos e instâncias autorais porá em evidência, estamos em crer, uma obra mais densa e, simultaneamente, menos hierática (e «culinária») do que aquela que a fama instituiu. Antes de nos determos sobre o romance histórico e a sua imensa ressonância, impõe-se reflectir sobre as particularidades do discurso narrativo de Scott. Se é verdade que «as margens de um livro nunca são muito nítidas nem rigorosamente distintas: para além do título, as primeiras linhas e o ponto final,

⁴ Não resistimos a citar aqui o final das versões de Defauconpret (1830) e Montemont (1837) porquanto elas ilustram a abertura de sentidos que as traduções podem (também) ser: «Des considérations particulières l'empêchent de placer son nom en tête de son livre pour faire cesser de fausses suppositions; de sorte que pour le présent il restera incertain si WAVERLEY est l'œuvre d'un poète ou d'un critique, d'un homme de loi ou d'un ecclésiastique; ou si l'auteur, pour me servir de la phrase de mistress Malaprop, est comme Cerbère,—trois personnes à la fois.—» (Scott/Defauconpret, 1830: 1); «Des considérations qu'il regarde comme puissantes dans la position où il se trouve, l'empêchent de délivrer ces écrivains de toute espèce de soupçons, comme il l'aurait fait en plaçant son propre nom à la tête de l'ouvrage; de manière que, pour le moment du moins, on doit rester dans le doute sur la question de savoir si *Waverley* est l'œuvre d'un poète ou d'un critique, d'un homme de loi ou d'église; ou bien si l'écrivain, pour faire usage de l'expression de mistriss Malaprop, est «comme Cerbère, trois personnes en une seule.» (Scott/Montemont, 1837: 86). Da comparação entre os textos franceses — das diferenças entre eles não podemos infelizmente falar aqui —, resulta — apraz-nos verificar — que os textos franceses abrem, involuntariamente (?), a possibilidade de concebermos um autor demiurgo, por analogia com o Deus Trino, analogia que «trois personnes» permite e «three gentlemen», não. Por outro lado, perde-se evidentemente o traço de ironia, tão característico do Autor de *Waverley*.

⁵ «Eidolon» é um termo que aparece, nos paratextos das chamados *Waverley Novels*, para designar o autor inominado, o autor por detrás de todos os compiladores, editores e narradores que as diferentes obras vão apresentando nos paratextos. Patricia S. Gaston pondera assim sobre a escolha do nome: «This designation is often applied to the Author and is a curious one indeed. The Greek term *eidolon* means "specter" or "image"; to these definitions, English usage adds "phantom." To call the Author the Eidolon, then, may be a forerunner to announcing the death of the author; indeed, the term suggests that the authority which an author has over a text is a fading, illusory thing and that the author as presented here is merely an image, not a viable being» (Gaston, 1991: 81). Os contornos foucaultianos da constante remissão do leitor para uma autoria outra, deslocada por assim dizer, que é sempre anterior aos sujeitos de enunciação (editor, compilador, narrador), coloca questões interessantes dos pontos de vista narratológico (quem é o autor implicado destes textos?) e tradutológico (a voz do tradutor soma-se à pluralidade de instâncias de enunciação, complicando o mapa narratológico da obra). A este ponto regressaremos, pormenorizadamente, na Parte II desta reflexão.

para além da sua configuração interna e da forma que o autonomiza, encontra-se preso a um sistema de reenvios para outros livros, outros textos, outras frases: nó numa rede» (Foucault, 2005: 51), ousaríamos dizer que a escrita de Walter Scott foi tradicionalmente lida em função da história (e da História) e raramente a partir dos traços narrativos que a individualizam.

Afigura-se-nos, pois, pertinente demorar-nos a pensar práticas discursivas que, integrando-se embora na tradição literária, se revelam de caracterização narratológica complexa e lançam talvez luz sobre uma ausência. Ausência desde logo no espaço da crítica oitocentista e novecentista que privilegia o reconhecimento do nome Walter Scott e o seu funcionamento social jubilatório (Buescu, 1998: 14) quase exclusivamente enquanto figuração do romancista histórico e do escritor de sucesso. Ora, «[t]al jubilação, constantemente praticada, implica por isso a constituição de uma *persona* (imagem) que, se em alguns casos pode coincidir com a noção de «simulacro», tal como Baudrillard (1976) a entende, não deve entretanto ser integralmente confundida com a noção de autor empírico» (*ibidem*). No caso do Autor de *Waverley*, esta *persona*, que resulta de práticas discursivas diferenciadas, colou-se-lhe à pele histórica e, à luz dela, foram os seus textos sendo diversamente apreciados ao longo da história literária. Assim foi o «escritor proteico» (Chase, 1996: 92) fixado nos seus traços discursivos mais convencionais, optando-se por esquecer a diversidade de vozes narrativas que, ao interrogarem a indisputabilidade da origem, abalam a estabilidade de pressupostos autorais e reflectem ironicamente sobre as noções de «originalidade», «criação» e «autori(d)a(de)»: «Scott's texts are clearly 'interrogative' and 'writerly' — liberating the reader to romp among the 'polyphonous' voices that assure us of the constructedness of all ideologies by demonstrating the conventionality of all signifying conventions. [...] The texts are about themselves» (*ibidem*: 99).

De outro ângulo, poder-se-ia explicar o legado de Walter Scott na história literária como um conjunto de narrativas em encaixes sucessivos, remetendo os limiares (as molduras) textuais para sempre novos níveis de diegese, ao mesmo tempo que o nível extradiegético é perpetuamente — ironicamente — deslocado para um ponto que fica sempre um tudo-nada antes do que acabámos de ler.⁶ Neste sentido se poderia falar da espectralidade do mais

⁶ Dizemos anterioridade porque as narrativas propriamente ditas são sempre antecedidas de outras (às vezes, de várias) narrativas que procuram reivindicar a autoria das narrativas principais. Aquelas, por sua vez, remetem naturalmente para um espaço extradiegético sempre incerto, porque há sempre a possibilidade de um autor anterior. Num certo sentido, os processos de constituição (e diferimento!) de autoria repetem modos de tradução porque são também eles modos de discurso indirecto. O romance histórico nas suas figurações scottianas é, de certa forma, discurso indirecto na acepção de Barbara

célebre escritor de Oitocentos, ocupado a eludir constantemente o leitor, lembrando-lhe *avant la lettre* que «dizer que um autor é um construto é também dizer que a sua figura (constituição) *não é fixa nem imóvel*» (Buecu, 1998: 19). Ou na descrição de Clutterbuck na epístola a Dr Dryasdust que abre *The Fortunes of Nigel*:

Still, however, the irresistible impulse of an undefined curiosity drove me on through this succession of darksome chambers, till, like the jeweller of Delhi in the house of the magician Bennaskar, I at length reached a vaulted room, dedicated to secrecy and silence, and beheld, seated by a lamp, and employed in reading a blotter *revise*, the person, or perhaps I should rather say the Eidolon, or representative Vision, of the AUTHOR OF WAVERLEY! [...]

I sat down with humble obedience, and endeavoured to note the features of him with whom I now found myself so unexpectedly in society. But on this point I can give your reverence [Dr. Dryasdust] no satisfaction; for, besides the obscurity of the apartment, and the fluttered state of my own nerves, I seemed to myself overwhelmed by a sense of filial awe, which prevented my noting and recording what it is probable the personage before me might most desire to have concealed. Indeed, his figure was so closely veiled and wimpled, either with a mantle, morning-gown, or some such loose garb, that the verses of Spenser might well have been applied—

"Yet, certes, by her face and physnomy,
Whether she man or woman only were,
That could not any creature well descry." (Scott, 1831d: xxv-xxvi)

Sintomático parece-nos ser o facto de Clutterbuck antes de chegar a esta Visão representativa — e o léxico é eloquentemente irónico — ter de percorrer, como o leitor, «that labyrinth of small dark rooms, or *crypts* [...]. Yet, as I proceeded from one obscure recess to another [...], I could not help feeling a holy horror creep upon me when I thought of the risk of intruding on some ecstatic bard giving vent to his poetical fury» (*ibidem*: xxiv) — estamos perante o diferimento como forma de divertimento e desestabilização jocosa de concepções demiúrgicas de autoria.

Topografar, neste capítulo, a geografia incerta da autoria em Walter Scott encontrará contraparte no duplo que o espelho cria: «O duplo [...] é uma estratégia de sobrevivência do Eu [...], um *alter ego* que desmente (embora contraditoriamente, porque a tradução é sempre renascimento e morte — apagamento do original — do Eu pelo Outro, do Eu no Outro) a impossibilidade da tradução» (Barrento, 2002: 80). Num sentido não despidendo, a tradução — *qualquer* tradução — repete e acentua os processos de (des)ocultação da autoria que o texto primeiro encenou. Enquanto incisão necessariamente autoral, o acto

Folkart: «Aussi bien la traduction que le discours rapporté constituent des reprises d'énoncés produits antérieurement, des modalités de réception et de ré-énonciation» (Folkart, 1991: 15).

tradutório dá continuidade ao (des)velamento da autoria, porque constitui (mais) um patamar paratextual que é, por natureza, sempre transtextual e, no caso de Scott, já hetero-autoral — desde logo, porque não há tradução sem nome e voz do tradutor, mesmo quando o texto se apresente anónimo. Todavia, para chegarmos às questões da tradução, teremos primeiro de dilucidar o emaranhado autoral com que Walter Scott nos presenteia.

Quanto ao outro lado do espelho, só podemos por ora:

see a little *peep* of the passage in Looking-glass House, if you
leave the door of our drawing-room wide open: and it's very
like our passage as far as you can see, only you know it may be
quite different on beyond.

Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*

**DA NARRAÇÃO COMO SIMULACRO⁷ — PARTE 1:
ESCRITORES-TRADUTORES, AUTORES DE PAPEL & A MIRAGEM DA AUTORIDADE**

I rest, esteemed Reader, thine as thou shalt construe me.

Walter Scott, «Preoration», *The Tale of Old Mortality*

Poeta, tradutor, crítico literário, antologizador, biógrafo e romancista, Walter Scott foi um agente cultural de inegável impacto na primeira metade do século XIX. A produção torrencial,⁸ por um lado, e o êxito imediato quer da sua poesia, quer dos seus romances, tornam-no uma figura ímpar no imaginário europeu de Oitocentos. Essa posição fica desde logo clara nas muitas designações que o século lhe outorga: «The Great Unknown», «The Enchanter of the North», «The Northern Magician», «The Scottish Prospero», «The Pet of The Public», «Poeta Arqueólogo», entre outras. Fiona Robertson sintetiza, de maneira feliz, o percurso de Walter Scott:

⁷ «Simulacro» é uma noção que, nos nossos dias, associamos ao pensamento de Jean Baudrillard. O termo, como o usamos aqui, está na fronteira com alguma da reflexão do filósofo — como poderia não estar quando Baudrillard define o acto de simular como «fingir ter o que não se tem» (Baudrillard, 1991: 9)? Nesta acepção, todo o discurso historiográfico, todo o discurso ficcional é uma simulação, pois ambos sinalizam uma ausência. Porém, a argumentação nos seus aspectos mais radicais não se enquadra bem no sentido (re)construtivo e (também) lúdico de que não prescindimos aqui.

⁸ Entre 1799 e 1831, Walter Scott publica cerca de 55 títulos em muitíssimos mais volumes que incluem poemas, narrativas de extensão diversa, biografias de escritores e políticos, uma história da Escócia e prosa diversificada: *The Eve of St. John*, 1800; *Minstrelsy of The Scottish Border*, 1802-1803; *The Lay of The Last Minstrel*, 1805; *Marmion*, 1808; *The Works of John Dryden, now first collected in eighteen volumes. Illustrated with notes, historical, critical, and explanatory, and a life of the author*, 1808; *The Lady of The Lake*, 1810; *The Vision of Don Roderick*, 1811; *Rokeby*, 1813; *The Bridal of Triermain*, 1813; *Waverley*, 1814; *The Works of Jonathan Swift, D.D. Dean of St Patrick's, Dublin; Containing Additional Letters, Tracts, and Poems, not hitherto Published; with Notes, and A Life of The Author*, 1814; *The Lord of The Isles*, 1815; *Guy Mannering, Or The Astrologer*, 1815; *The Field of Waterloo*, 1815; *Paul's Letters To His Kinsfolk*, 1816; *Old Mortality*, 1816; *The Antiquary*, 1816; *The Black Dwarf*, 1816; *Rob Roy*, 1817; *Harold, The Dauntless*, 1817; *The Heart of Midlothian*, 1818; *The Bride of Lammermoor*, 1819; *A Legend of Montrose*, 1819; *Ivanhoe*, 1819; *The Abbot*, 1820; *The Monastery*, 1820; *The Pirate*, 1821; *Kenilworth*, 1821; *The Fortunes of Nigel*, 1822; *Peeveril of The Peak*, 1822; *Halidon Hill*, 1822; *Quentin Durward*, 1823; *Macduff's Cross*, 1823; *Redgauntlet*, 1824; *St. Ronan's Well*, 1824; *The Talisman*, 1825; *The Betrothed*, 1825; *Lives of The Novelists*, 1825; *Woodstock, or The Cavalier*, 1826; *The Life of Napoleon Buonaparte*, 1827 (9 vols.); *Miscellaneous Prose*, 1827; «The Surgeon's Daughter», 1827; «The Highland Widow», 1827; «Two Drovers», 1827; *The Tales of A Grandfather*, 1827-30; *The Fair Maid of Perth*, 1828; «The Tapestry Chamber», 1828; *Anne of Geierstein*, 1829; «Aunt Margaret's Mirror» 1829; *The History of Scotland*, 1829-30; *Letters on Demonology and Witchcraft*, 1830; *The Doom of Devorgoil, a Melodrama*, 1830; *Auchindrane or The Ayrshire Tragedy*, 1830; *Count Robert of Paris*, 1831; *Castle Dangerous*, 1831. A este conjunto há ainda que acrescentar o volume de *The Journal of Sir Walter Scott*, publicado integralmente pela primeira vez em 1890. Excluídas desta lista estão as críticas, os panfletos e as traduções. Em 1993, escrevia J. H. Alexander, no material introdutório à edição de *Kenilworth* da Penguin Classics, que «[t]here is no comprehensive listing of the works of Scott» (Scott, 1993a: xli) e ainda nos dias que correm é difícil encontrar uma listagem segura de toda a obra. A mais completa parece ser a lista que consta de *The Reception of Sir Walter Scott in Europe* (Pittock, 2006).

He was prolific in all the major modern literary forms: famous first as a poet and ballad collector; a respected literary reviewer and editor; an influential supporter of Scottish theatre and a less influential dramatist; a letter-writer of very high quality and the keeper of one of literature's greatest personal journals; a historian and a biographer, most notably of Napoleon; the author of a highly successful series of historical works for children; and, most importantly of all, an innovative writer of historical fiction. (Robertson, 1998: 221)

Porque estimamos que, para lá do lugar que ocupa nas histórias da literatura, a escrita de Walter Scott pode interpelar o leitor hodierno precisamente pelas razões inexploradas em Oitocentos e porque, como tentaremos provar na Parte III desta reflexão, aquelas razões foram submetidas a uma singular transformação pela prática tradutória de Ramalho e Sousa, procuraremos, nesta secção, problematizar os modos de encenação da autoria, iluminando-os a partir de três vectores cruciais na produção scottiana: (1) a opção pela prosa e a questão da rapidez da escrita, (2) o anonimato e a criação de múltiplos autores textuais, (3) a configuração do romance como manuscrito encontrado. Este veio de indagação procurará apurar e reflectir sobre os modos como Walter Scott escolheu apresentar-se no espaço público, articulando-os com o fenómeno da celebridade. Como afirma Fiona Robertson:

Scott always chose to present himself as a casual writer, neither jealous nor ambitious; and his texts as casual constructions, neither sustained nor complete. The image of the likable gentleman amateur, in turn, has profoundly influenced critical estimates of his work, which have always been inclined to present him as 'a man only extraordinary by the depth of his ordinariness', making him (as Carlyle was quick to grasp and to exploit) unusually vulnerable to guilt by association with the ethics and aesthetics of the dominant culture ('the every-day mind'). Critical discussions of the texts, too, have been dominated by appeals to the normative and quotidian, and Scott's fissured novels eased into unity and wholeness (not to say wholesomeness). (*Ibidem*: 16)

A cartografia da narrativa scottiana, que a crítica (e, em parte, a tradução) coeva promoveu, criou uma paisagem narrativa que rasura o que, nos textos, é fragmentário e instável — nomeadamente, a déixis em constante diferimento em resultado de inúmeras vozes narrativas —, apresentando uma leitura aplanada e uniforme que teve um impacto não despreciando na construção do fenómeno «Walter Scott» e é pertinente para este trabalho por um sem-número de razões, entre as quais avultam o facto de o autor ter sido traduzido tardiamente para português. A dilação pressupõe naturalmente que a tradução se tenha feito sob a égide da consagração absoluta da autoria e de acordo com o entendimento que Ramalho e Sousa, enquanto pessoa de cultura, faz da ostentação de formas autorais, simuladas e deslocadas, nos romances que traduz. Traduzir literatura — há que não esquecer-lo — é também articular uma atitude relativamente à autoria.

Tendo começado o seu percurso público como tradutor, crítico e antologador, Walter Scott cedo se estreia em poesia e o sucesso é retumbante e imediato: «Inspired by his youthful reading of Percy's ballad collection, *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), and drawing on his knowledge of border history, he [Walter Scott] became famous with narrative poems like *The Lay of the Last Minstrel* (1805), *Marmion* (1808) and *The Lady of the Lake* (1810)» (Gilmour, 1993: 45-46).⁹ Todavia, passados nove anos sobre a edição do primeiro livro de poemas originais, Walter Scott decide enveredar por caminhos pouco trilhados pelos autores consagrados do seu tempo e dedicar-se a um género que, como vimos no capítulo anterior, estava, no início do século XIX, ligado a práticas literárias menos eruditas: «Indeed, one factor at least in the early stages of the anonymity was his sense that to write fiction was to practice a trade, to engage in activities not quite becoming a gentleman» (Millgate, 1984: 85-86).

Que esta opção foi crucial para Scott e para a história literária é um facto entretanto esquecido pelos discursos mais institucionalizados do literário. Talvez porque o autor seja de difícil categorização: é romântico?, a julgar pelo empenho no passado, na história e na oralidade em que se expressa a memória popular dir-se-ia que sim, porém, a desconfiança relativamente à imaginação (Kerr, 1989: 15) e à introspecção (Shaw, 1983: 137) e a insistência na sanidade parecem contrariar atributos fáceis; é sobretudo herdeiro de uma tradição neoclássica?, a concepção de literatura como espaço comum, em que memória, criação e a imitação são processos afins e incontaminados pela demonização do literário e pelo individualismo exacerbado e doente levariam a crer que sim: «No author of the early nineteenth century more strenuously opposed, in life and art, the image of the Romantic artist in agony—as debilitated tubercular or ineffectual angel—or seemed more decisively to have brought to a conclusion the Romantic debate on the sanity of true genius» (Robertson,

⁹ Não resistimos a evocar aqui as palavras de Gentil Marques não porque sejam dignas de nota enquanto registo crítico, mas porque corporizam um entendimento popular do autor. Assim, em 1955, o director da colecção «Obras Escolhidas de Autores Escolhidos» escrevia na espécie de prólogo à tradução de *Waverley*, a que chamou pomposamente «O Romance de um Romance», que «Walter Scott, poeta, conheceu a glória e a fama. Tornaram-se íntimos. Começara a fazer versos por entretenimento, nas horas de folga da advocacia. E depois de ter oferecido ao público uma hábil selecção de velhas baladas — O Cancioneiro da fronteira escocesa — estimulado pelo êxito, resolveu-se a publicar o seu primeiro poema original "O Cântico do Último Menestrel". E foi nessa altura que a glória e a fama travaram conhecimento com ele.

Desde então, nunca mais o deixaram. E com a publicação de «A Dama do Lago», o autor tornou-se um ídolo do público. Os leitores escreviam-lhe, pedindo-lhe conselhos e exigindo mais poemas» (Scott, 1955: 7).

Curioso é ainda o título da versão portuguesa que, caracteristicamente, se intitula *A Aventura de Waverley*, sinalizando, pois, o envelhecimento — que, no caso de Walter Scott, é paradoxalmente uma forma de infantilismo — da obra.

1994: 22);¹⁰ é um escritor realista?, Lukács propõe, em 1937, esta leitura e transforma a recepção de Walter Scott porquanto o vê, por um lado, representar a necessidade histórica de uma Grã-Bretanha unificada (a «vitória do realismo») e, por outro, reconhecer as perdas sociais humanas que tal evolução exigiu:¹¹ «Wir müssen [...] sehen, daß diese große historische Kunst gerade aus der Wechselwirkung, gerade aus der dialektisch wechselseitigen Durchdringung dieser beiden Seiten Scotts Persönlichkeit entstanden ist. Gerade durch diesen seine Charakter ist Scott kein Romantiker, kein Verherrlicher oder Elegiker der vergangenen Zeiten geworden» (Lukács, 1955: 51). A problemática categorização continua a encontrar ecos no acolhimento contemporâneo, sendo que a maior parte dos críticos hodiernos opta por uma solução que, em certo sentido, é muito scottiana: a do meio-termo («middle way»): «Scott was the culmination of the antiquarian movement of the eighteenth century [...], yet at the same time he represented the transformation of that movement by a type of imagination that was both "romantic" and historical» (Crawford, 1969: 7).¹²

¹⁰ Patrick Crutwell é incisivo na apreciação que faz dos meandros da história literária: «It is one of the ironies of literature that Scott should have been taken for a pioneer of romanticism — indeed, should have actually been one, on the Continent especially. For touch his mind at any point and set it against any of the basic trends of true romanticism, and the two will at once appear to be in flat opposition. The cult of wild Nature? — he said himself that he had no eye for the picturesque in scenery. Human beings came first for him; rocks, mountains, trees, and waterfalls were very bad seconds. The cult of the ego? — he despised the autobiographical, what he called the age's 'desire, or rather rage, for literary anecdote and private history'; and though he liked Byron and admired his verse, he deplored and hated the Byronic exhibitionism. The cult of the unconscious? — he was a man of commonsense, of the conscious and controlling will. The cult of the sentiment, of the Man of Feeling? — 'of all sorts of parade,' he wrote to Maria Edgeworth, 'I think the parade of feeling and sentiment most disgusting'. The cult of individualist genius, the law unto himself? — again and again he asserts that the writer should be and live like other men, accept their responsibilities and live by their standards. He was no Romantic; he was an Augustan, who brought to bear on romantic materials a mind humorous and worldly-wise, extrovert and sane» (Crutwell, 1998: 137-138). Donald Davie opõe-se, como o próprio Patrick Crutwell indica em nota, a esta leitura e, em «Cooper and Scott: *The Water Witch*» (1961: 148-165), defende a inclusão de Scott no grupo de escritores românticos. O mesmo acontece com Paul Van Tieghem (1969: 294). Por seu turno, David Daiches, em «Scott's Achievement as a Novelist», também é de opinião de que, por privilegiarem o homem comum e a vida quotidiana, os *Waverley Novels* «might with justice be called 'anti-romantic' fiction» (1968: 31). Para uma defesa mais alargada de Scott como escritor neoclássico, vide Lauber (1963: 546, 547, 554).

¹¹ O debate acerca do posicionamento ideológico de Scott perante o progresso e a civilização continua a interpelar os críticos. Para uma reflexão mais alargada sobre esta questão, vide Devlin (1969: 86): «Scott sees that the process of history forces on the individual the need for adaptation and change. There is no indulged nostalgia in the novels, but only a recognition of the need to move from past to present, and an awareness of the price that has to be paid»; Cottom (1985: 196): «In these [Scott's] works, the regulating codes of civilization in all their forms appear as a feminine and feminizing force that is accepted as a progressive historical development and yet dramatized as a demeaning, vitiating influence against which men must rebel»; Welsh (1992: 62): «The two extremities of the moral world set the passive hero in motion. His allegiance, however, is firmly to one side. He may tour the dark, wild Highlands but never negotiate between that world and the achieved order of his own world. For him the Highland line is an ideal but rigid moral barrier that he cannot violate, though he may have pleasurable glimpses of the other side», entre outros.

¹² Vide ainda Fleishman (1971: 28): «Scott is a special kind of Romantic, in whom elements of neoclassicism and the Enlightenment are at least equally strong, but his followers took him to represent a

Porque as querelas taxonómicas nos interessam sobretudo por poderem sinalizar discrepâncias, desenvolvimentos e dissídios na recepção europeia, e particularmente portuguesa, de Scott, avançaremos para os três aspectos que escolhemos aprofundar por constituírem momentos decisivos na génese dos *Waverley Novels* e determinarem o acolhimento das obras.

ESCOLHA DA PROSA COMO MEIO DE EXPRESSÃO

The truth is, that [...] the Marquis had contracted a horror, mingled with contempt, for almost every species of author-craft, slighter than that which compounds a folio volume of law or of divinity, and looked upon the author of a romance, novel, [...] as men do on a venomous reptile, with fear at once and with loathing.

Walter Scott, Introduction to *Quentin Durward*

1. entre a repulsa e o apelo da alteridade

Faz parte da mitologia da história literária justificar a viragem de Walter Scott, em 1814, para a narrativa em prosa com o aparecimento de Lord Byron na cena literária.¹³ Segundo a explicação tradicional, promovida em parte pelo próprio, Scott teria reconhecido não conseguir igualar a grandeza lírica do poeta inglês, tendo, por isso, decidido mudar de género, mais do que de modo, literário: «When Scott, according to his own half-jesting but half-serious expression, was 'beaten out of poetry' by Byron, he began to express in more

spirit closer to their own». Cottom (1985: 195) problematiza as categorias formais como «Romantismo» por ocultarem mais na sua generalização do que revelarem.

¹³ Vide Churchman e Peers (1922: 5): «*The Lay of the Last Minstrel*, Scott's first important poem, had been published in 1805, with immediate success. *Marmion* (1805) and *The Lady of the Lake* (1810) were likewise tremendously popular; but the greater brilliancy of Lord Byron's rising poetical star was good-naturedly recognised by Sir Walter, and he turned from verse to fiction». John O. Hayden (1970: 3) refere a «questão Byron» de outro ângulo: «[I]n 1814, having detected a slight decline in his poetic popularity which he himself attributed to the rise of Byron's, Scott published his first novel, *Waverley*.»

Esta questão encontra também eco na imprensa periódica portuguesa. Deixamos aqui três de muitos exemplos possíveis: «[O] que decididamente o [Walter Scott] determinou a deixar os versos, foi a brilhante aparição de lord Byron na scena litteraria. Walter Scott não quiz lutar contra tão forte adversario, e expor-se, como elle diz, a representar hum papel secundario no mesmo theatro onde havia occupado o primeiro» (*O Archivo Popular*, 03.11.1838: 349). Em 1858, escrevia-se n'A *Ilustração Luso-Brasileira*: «Os poemas *Rockeby*, *Lord das Ilhas*, e *Desposada de Triermain* obtiveram frio acolhimento. N'esta occasião havia apparecido na imprensa lord Byron, com o seu *Child-Harold*, e a fama publica apregoava este melhor poeta do que aquelle. Então lançou-se Walter Scott a escrever em prosa, e no romance *Waverley* achou a verdadeira forma do seu talento de observador, e facil e abundante narrador» (15.01.1858: 17). E, em 1861, no artigo «O romanse, ou Sir Walter Scott», perpetua-se o estribilho: «A gloria e o merecimento de *Walter Scott*, como poeta, se não acabou, decahiu. — O seu ultimo poema, *Rokby* — do qual já fallamos, pelo espirito satyrico que respirava cahio no desagrado e na indifferença publica, e principalmente no da aristocracia: — isto póde considerar-se — a causa immediata do abandono a que o nosso heroe votára as suas composições poeticas; porém a causa principal, a mais forte, deve attribuir-se á brilhante appareção de *Lord Byron* no campo da poesia» (*O Pensamento*, 01.05.1861: 3).

pliable prose the same combination which his verse had been used to convey» (Bagehot, 1970: 399-400). Se é certo que Scott considerava Byron um poeta de génio — «I have always reckond Burns and Byron the most genuine poetical geniuses of my time and a half a century before me. We have however many men of high poetical talent but none I think of that ever gushing and perennial fountain of natural water» (Scott, 1998: 97) —, a decisão pela prosa, monumental como terá sido, não poderá certamente ter-se fundado apenas no receio de obscuração por Byron, este, sim, a corporização literal e metafórica do poeta romântico. Millgate descreve a viragem em termos inequívocos: «The career as a novelist [...] began with one of the most amazing right-angled turns in literary history, when the man who had been the most famous poet in Europe shifted to an almost total dedication to prose fiction...» (1984: x).

Cabe-nos, portanto, indagar que razões poderão ter levado um poeta de enorme sucesso a fazer da prosa o principal meio de expressão. À cabeça surge, também a este propósito, a suspeita — tão cara aos críticos desde Thomas Carlyle — de motivos mercenários. John Lauber que, num artigo um tudo-nada apressado, insiste no mercantilismo de Scott como razão única para esta viragem, pode resumir aqui a posição de outros: «His comment on the comparative failure of his narrative poem "Lord of the Isles"—"Since one line has failed, we must just stick to something else"—suggests a manufacturer withdrawing an obsolescent product in order to replace it with a new model» (Lauber, 1963: 544). Este posicionamento não é muito interessante, uma vez que, podendo a perspectiva do êxito ter naturalmente feito parte das expectativas, subsumir a decisão de enveredar pela ficção narrativa ao peculato parece radicar num conhecimento *a posteriori*, i.e., o leitor de Novecentos sabe que no romance estava o futuro da literatura, em termos simbólicos e materiais, mas Walter Scott não tinha maneira de antecipar a revolução que ele próprio operou no campo literário, não poderia saber que em breve o romance ocuparia o lugar central nas poéticas europeias. Assim, quando muito, Scott poderá ter apostado na consagração de um novo subgénero pelos seus contemporâneos, mas nunca com a ligeireza que lhe imputa Lauber.¹⁴ Contígua a esta discussão e potencialmente esclarecedora das razões do êxito (mas não da escolha) da prosa é a seguinte reflexão de Pierre Bourdieu:

A crença colectiva no jogo (*illusio*) e no valor sagrado das paradas correspondentes é ao mesmo tempo condição e produto do próprio funcionamento do jogo; é com ela que deparamos no princípio do poder de consagração permitindo aos artistas consagrados a constituição de certos produtos, pelo milagre da assinatura (ou da *griffe*), em objectos

¹⁴ A afirmação que John Lauber cita é, de resto, de 1815, altura em que Walter Scott já conhece o êxito de *Waverley*, o que significa que a ligeireza da declaração — tão à maneira irónica do autor — é posterior à aposta na prosa, não a explicando pois. A este propósito, *vide* citação de Wilt na nota seguinte.

sagrados. Para darmos uma ideia do trabalho colectivo de que a crença é produto, seria necessário reconstituirmos a circulação dos inúmeros actos de crédito que se trocam entre todos os agentes cometidos com o campo artístico, entre os artistas, evidentemente, com as exposições de grupo ou os prefácios por meio dos quais os autores consagrados consagram os mais jovens que em compensação os consagram como mestres ou chefes de escola, entre os artistas e os mecenas ou os coleccionadores, entre os artistas e os críticos... (Bourdieu, 1996: 262-263)

Claro que a acusação de favorecimento do lucro em detrimento da qualidade constitui a tradução literal — descontextualizada e falha de humor — de posições ficcionais do Autor de *Waverley* para a realidade de Walter Scott. Senão vejamos: «I do say it, in spite of Adam Smith and his followers, that a successful author is a productive labourer, and that his works constitute as effectual part of the public wealth, as that which is created by any other manufacture» (Scott, 1831d: xlvii). Esta declaração é antecipada por uma longa resposta da mesma figura que reclama para si e para a literatura a possibilidade de sucesso. A forma irónica da réplica não deve, porém, fazer-nos esquecer de que esta é também uma maneira jocosa de responder aos críticos e de defender a profissionalização da literatura:

Supposing that I did permit the great advantages which must be derived from success in literature, to join with other motives in inducing me to come more frequently before the public,—that emolument is the voluntary tax which the public pays for a certain species of literary amusement—it is extorted from no one, and paid, I presume, by those only who can afford it, and who receive gratification in proportion to the expense. If the capital sum which these volumes have put into circulation be a very large one, has it contributed to my indulgences only? or can I not say to hundreds, from honest Duncan the paper-manufacturer, to the most snivelling of the printer's devlis, "Didst thou not share? Hadst thou not fifteen pence?" I profess I think our Modern Athens much obliged to me for having established such an extensive manufacture; and when universal suffrage comes in fashion, I intend to stand for a seat in the House on the interest of all the unwashed artificers connected with literature. (*Ibidem*: xlvii)

Concluído este breve excurso pelo motivo menos interessante, do ponto de vista da literatura e da tradução, da opção pela prosa, exploremos outros.

A fazer fé na voz autoral do «General Preface» à *Magnum Opus* — a génese do romance é complexa e, em parte, enigmática¹⁵ —, o processo de escrita de *Waverley* teria começado em

¹⁵ Jane Millgate resume assim a informação disponível: «*Waverly; or, 'Tis Sixty Years Since* was begun in 1805, and some additions were probably made to the first volume in 1810; the remaining two volumes were only completed (after the rediscovery of the manuscript during the famous search for fishing tackle) in 1814 — by which date it is arguable that Scott understood the narrative situation of his hero far better than he had nine years earlier. This is hard to establish absolutely since some of the basic elements of the final pattern are already present in the opening seven chapters that were composed in 1805, but it seems plain that Scott in 1813 was again ready to confront the problem of the maturation of the dreaming boy and that he now saw that maturation as involving not a rejection of romance but, on the contrary, a deeper immersion in the dangers, strangeness, and shifts of identity characteristic of the romance experience» (Millgate 1984: 35). Judith Wilt propõe uma leitura ligeiramente diferente, mas muito interessante, da dilação entre a primeira versão e o texto publicado. Segundo a autora, a própria possibilidade de prosa

1805, tendo o autor abandonado depois o texto a favor de outras ocupações, só voltando a ele em 1813.

[A]bout the year 1805, I threw together about one-third part of the first volume of *Waverley*. It was advertised to be published by the late Mr John Ballantyne, bookseller in Edinburgh, under the name of "*Waverley, or 'tis Fifty Years since*,"—a title afterwards altered to "*'Tis Sixty Years since*", that the actual date of publication might be made to correspond with the period in which the scene was laid. Having proceeded as far, I think, as the Seventh Chapter, I showed my work to a critical friend, whose opinion was unfavourable; and having then some poetical reputation, I was unwilling to risk the loss of it by attempting a new style of composition. I therefore threw aside the work I commenced, without either reluctance or remonstrance. [...]

[T]his portion of the manuscript was laid aside in the drawers of an old writing desk, which, on my first coming to reside at Abbotsford, in 1811, was placed in a lumber garret, and entirely forgotten. Thus, though I sometimes, among other literary avocations, turned my thoughts to the continuation of the romance which I had commenced, yet as I could not find what I had already written, after searching such repositories as were within my reach, and was too indolent to attempt to write it anew from memory, I as often laid aside all thoughts of that nature.

[...]

[In 1813] I happened to want some fishing-tackle for the use of a guest, when it occurred to me to search the old writing-desk already mentioned, in which I used to keep articles of that nature. I got access to it with some difficulty; and, in looking for lines and flies, the long-lost manuscript presented itself. I immediately set to work to complete it, according to my original purpose. (Scott, 1827: x-xii, xvii-xviii)

O relato da redescoberta do manuscrito abandonado/perdido é um tudo-nada rocambolesco e aproxima-se demasiado da matéria prefacial das 1.^{as} edições dos romances para ser levado inteiramente a sério,¹⁶ embora o episódio apareça já em *A Postscript, which should have been a Preface*, último capítulo de *Waverley* (1814): «I feel no confidence, however, in the manner in which I have executed my purpose. Indeed, so little was I satisfied with my production that I laid it aside in an unfinished state, and only found it again by mere accident among other waste papers in an old cabinet, the drawers of which I

teria representado um momento de crise — medo e dificuldade — no percurso de Scott que, por isso, a adiar até um tempo mais oportuno: «The initial manuscript fragment of *Waverley* so alarmed, or eluded, its creator, that he mislaid it in a drawer for nine years until sufficient "cover" had been provided, by the poems of Walter Scott, for its discovery» (Wilt, 1985: 18).

¹⁶ Em abono da verdade, a maioria dos críticos parece aceitar, sem reservas, esta versão. Donald Davie (1961: 24-28) e Peter Garside (1994: 72), por exemplo, parecem aceitar o texto como registo memorialístico, privilegiando a informação sobre o hiato na construção do romance em detrimento do carácter burlesco da narrativa. Davie faz mesmo radicar um dos efeitos do romance neste interregno: «As for *Waverley*, one important and unexpected feature of this novel is the way it profits from the seven years' gap in Scott's writing of it. For although the difference between the writing of 1805 and the rest stands out very plainly when we know to look for it, it does not jar on the reader who knows nothing about it. On the contrary it has a powerful effect on him without his noticing it» (Davie, 1961: 27). Posição idêntica é também assumida por Gentil Marques, o editor da colecção «Obras Escolhidas de Autores Escolhidos» da Livraria Romano Torres, que, em «O Romance de um Romance», relata a experiência de forma pitoresca (*vide* Scott, 1955: 6-8).

was rummaging, in order to accommodate a friend with some fishing tackle, after it had been mislaid for several years» (Sott, 1829a: 419). Características da autocaracterização autoral são a opinião daqueles que rodeiam o autor e a displicência em todas as coisas literárias. A exibição de alguma negligência relativamente ao literário parece resultar de duas formas de pudor: por um lado, revela a reserva e a modéstia que definem a *persona* pública de Walter Scott (por oposição, como vimos, às *personae* autorais das narrativas-limiar); por outro, pode apontar para um certo elitismo na concepção de literatura, se, como diz S. Stewart Gordon, uma razão «for being wary of accepting Scott's imputation of carelessness is that, as a gentleman of the day and a landed proprietor, the author would not want to appear a drudging, professional man of letters, but one who wrote without effort, for his own amusement» (Gordon, 1968: 73). Embora exija alguma reserva, esta afirmação parece aplicar-se com justiça ao passo citado imediatamente antes, justificando a nossa convicção de que esta voz que se apresenta como o Autor é, ainda assim, uma máscara que não remete necessariamente para um patamar extradiegético, antes criando mais uma moldura hiperdiegética, por assim dizer.

Há que não esquecer que, por um lado, a(s) voz(es) dos paratextos scottianos apresenta(m) sempre uma medida considerável de encenação, mesmo a(s) que se assume(m) como a do autor, e aposta(m) num jogo de revelação/ocultação com o leitor que não deve ser aplainado pela vontade de confundir autor implicado¹⁷ com o empírico; por outro, o reaproveitamento do *topos* do manuscrito encontrado, tópico recorrente em paratextos anteriores,¹⁸ não pode deixar de ser irónico. É, pois, nossa convicção de que o modo autobiográfico, institucional e canonizado da voz presente nos paratextos à *Magnum Opus* é, mais do que uma forma de revelação, uma nova (e lúdica) encenação.

Seja como for, as razões para a experimentação em prosa hão-de ter sido diversas e mais intrincadas do que quer o anedotário da história literária, parecendo-nos uma das mais prováveis a que é adiantada por Judith Wilt: «Prose seems the inevitable medium for the artist interested in multiple authentic voices, in the clash and absorption of different modes of discourse, different languages» (Wilt, 1985: 7). Na verdade, os *Waverley Novels* caracterizam-se, de modo manifesto e inequívoco, por uma vontade de polifonia, desde logo

¹⁷ Preferimos, como Helena Buescu (1998: 23), esta designação à sua concorrente («autor implícito»), sobretudo porque se adequa mais explicitamente aos autores textuais («de papel») que as narrativas de Walter Scott nos oferecem.

¹⁸ Vide prefácios e capítulos introdutórios a *Rob Roy* (1818) *The Monastery* (1820), *The Abbot* (1820), *Peveril of the Peak* (1822), *Woodstock, or, The Cavalier* (1826), *Chronicles of the Canongate* (1827).

anunciada na profusão de vozes e patamares narrativos, a confundir qualquer grelha narratológica mais composta. Desejo de alteridade — manifesto na multidão de *personae* que se antepõem à narrativa principal — e vontade, ao mesmo tempo travessa e reservada, de ocultação parecem confluir naturalmente para a opção pela prosa narrativa. Infelizmente, uma indagação menos superficial acerca dos motivos que terão presidido à opção pela prosa não cabe nos limites deste trabalho. Importa, porém, citar a este propósito Judith Wilt, uma das opiniões mais informadas e inclusivas, porquanto nos dá uma imagem do escritor enquanto *persona* pública que nos interessa reter:

He [Scott] has given us disarmingly a number of reasons for the turn to prose in 1814. He had written some early chapters of *Waverley* in 1809 and forgotten them until he found them while looking for some fishing tackle in 1813. James Ballantyne had been bored with the chapters in 1809 but in 1813, made rich and famous by his friend, partner, and "property," Walter Scott, Ballantyne thought the work would find its audience. *Rokeby*, though it sold off the shelves in a month, did not have the shocking financial or critical success of the first three poems, and, as a gentleman businessman, but even more as a jester-artist, Scott was drawn to make another cast for "novelty." *The Bridal of Triermain*, issued anonymously the summer he found the *Waverley* chapters, had completely fooled friends and critics; he had tasted in the secrecy, the baiting and baffling, the being suspected but not proven, not "known," a satisfaction for which, even after the eleven-year masquerade of "The Author of *Waverley*" was over, he could not quite understand or account for [...] (Wilt, 1985 : 7)¹⁹

Porém, tenha sido pela razão episódica mencionada atrás, tenha sido por uma consonância feliz entre a vontade de experimentar um modo diferente e as expectativas do público de então ou por qualquer outro motivo mais obscuro, *Waverley, or 'Tis Sixty Since* é publicado anonimamente, o que se nos afigura mais interessante do que a decisão de enveredar pela narrativa, de resto já parcialmente antecipada pelo impulso para a poesia narrativa.

Quando, em 1814, publica o romance *Waverley*, Walter Scott não poderia prever o fulgurante êxito que a obra, e as que se lhe seguiriam, viria a ter por toda a Europa. Não que lhe faltasse instinto para interiorizar e fazer uso do *Zeitgeist* — o sucesso da sua poesia e a viragem para o romance atestam a capacidade para antecipar as expectativas do seu tempo e para se encenar em conformidade com as imposições sociais e o *habitus* literário da época. A questão do anonimato permanece, contudo, um mistério. Ainda que convincente, a versão de W. E. K. Anderson, editor de *The Journal of Sir Walter Scott*, não explica, por exemplo,

¹⁹ Mais uma vez recorremos a Gentil Marques, desta feita porque, apesar do estilo pouco crítico, parece ter-se apercebido de um aspecto crucial: o da vontade de mundo. Diz então: «A cada nova edição dos seus poemas, aumentavam os lucros [...]»

Porém, a poesia começava a cansá-lo. Havia Byron — e Byron era o maior. Além disso, nem tudo era possível transmitir em verso. E nem todos podiam e sabiam compreender o valor da poesia verdadeira e pura...

Ah, a prosa — a prosa, sim, oferecia-lhe um mundo infinito de possibilidades» (Scott, 1955: 8).

o facto de o autor ter levado a charada ao ponto de proceder à crítica de si próprio (cinquenta páginas publicadas no *Quarterly Review* de Abril de 1817), para não pôr em causa o anonimato que era, de resto, o segredo menos bem guardado do início de Oitocentos: «It may be mentioned, that while the paternity of these novels was from time to time warmly disputed in Britain, the foreign booksellers expressed no hesitation on the matter, but affixed my name to the whole of the novels, and to some besides to which I had no claim» (Scott, 1829a: xxxvi).

With a reputation as poet, scholar, and lawyer to lose, Scott had cautiously published *Waverley* anonymously in 1814. The mystery of the authorship became such a subject of speculation, and sales were so gratifyingly large, that the novels which followed were also anonymous — or 'By the Author of *Waverley*' — and the mask was kept up so long that it became difficult to discard. No one, however, had much difficulty in guessing the author — *aut Walter Scott aut diabolus* — and the secret had already become public with his confession to the creditors after the financial disaster. Scott wrote as follows of the Dinner [Letters, x. 173]: «Besides the joke had lasted long enough and I was tired of it. I had not however the most distant intention of chusing the time and place where the thing actually took place for mounting the confessional. Ld. Meadowbank who is a kind and clever little fellow but somewhat bustling and forward said to me in the drawing room 'Do you care any thing about the mystery of the *Waverley* novels now' — 'Not I' I replied 'the secret is too generally known'— I was led to think from this that he meant to make some jocular allusion to Rob Roy... But when instead of skirmish of this kind he made a speech in which he seriously identified me with the Author of *Waverley* I had no opportunity of evasion and was bound either to confess or deny and it struck me while he was speaking it was as good and natural occasion as I could find for making my avowal» (Scott, 1998: 319-320).

Tanto a insistência no anonimato como a sua óbvia rentabilização revelam alguma apetência pelo *marketing* de si próprio que, por um lado, é atitude antecipatória do *habitus* literário do século XX e, por outro, poderá explicar — ainda que não justificar — posições como as de Lauber e Sutherland (1994) anteriormente citadas.²⁰ Ainda hoje são vistas com alguma suspeição atitudes de evidente autopromoção autoral, tendendo estas a contender com o discurso crítica que privilegia o pólo de autonomia da arte:

The more autonomous the field becomes, the more favourable the symbolic power balance is to the most autonomous producers and the more clean-cut is the division between the field of restricted production, in which the producers produce for other producers, and the field of large-scale production [*la grande production*], which is *symbolically* excluded and discredited (this symbolically dominant definition is the one that the historians of art and literature *unconsciously* adopt when they exclude from their object of study writers and artists who produced for the market and have often fallen into oblivion» (Bourdieu, 1993: 39).

Difícilmente encontraríamos melhor ilustração do que Scott para a tese de Pierre Bourdieu. Como afirma Kathryn Sutherland, Scott é «[t]he first true best seller», com proveitos

anuais resultantes da venda de obras suas calculados, já em 1818, em £10,000, e inaugura o lugar de «work of fiction within the world of production and exchange, and to incorporate metaphorically the pressures of literature's industrialization in an age of mass reading» (1994: 41).

2. rapidez de escrita

A rapidez na escrita começa, desde cedo, a ser um dos aspectos mais polêmicos da recepção de Scott, também porque a produção maciça parece contrariar a ideia de literário e promover aproximações a um entendimento industrializado da literatura. Afinal Scott publica três romances em 1816 (*The Antiquary*, *The Black Dwarf*, *The Tale of Old Mortality*), dois em 1818 (*Rob Roy*, *The Heart of Midlothian*), três em 1819 (*The Bride of Lammermoor*, *The Legend of Montrose* e *Ivanhoe*), três em 1822 (*The Pirate*, *The Fortunes of Nigel* e *Peperil of the Peak*), só para mencionar alguns anos e títulos. Três razões parecem presidir a esta produção sem par, sendo uma de índole idiossincrática e duas circunstanciais: a primeira prende-se com a disposição e o entendimento com que Walter Scott parece encarar a literatura, as segundas derivam do imenso êxito de *Waverley* e, no pós-1825, da necessidade. Êxito e necessidade de cumprir compromissos legais, aliados a uma natural propensão para a copiosidade, produzem uma das mais curiosas e empolgantes obras de Oitocentos.

A reflexão mais recente tende a ler a torrencialidade da escrita de Scott de maneiras simbólicas. Ina Ferris, por exemplo, equaciona a prolixidade de Scott e os modos como esta é concebida na primeira metade do século XIX com potência masculina, afirmando que esta leitura resultaria numa valorização da obra de Scott em detrimento do romance gótico:

As *Waverley* volume followed *Waverley* volume, the reviews read Scott's prolific production as index of a remarkable liberality, and in their construction of his literary sign, they absorbed and revalorized two key negative motifs of female reading: prolixity and proliferation. [...] Where the prolixity of the ordinary novel signaled a lack of discipline and art, of education and knowledge, the prolixity of a *Waverley* Novel becomes an index of generosity, abundance, and gentlemanly ease. Where the proliferation of ordinary novels [...] figured a promiscuous and dark energy linked to female sexuality, the proliferation of *Waverley* Novels affirms a direct and positive energy linked to male potency (Ferris, 1991: 242).

Embora muito interessante, esta interpretação talvez só seja possível na diacronia. Assim, já em 1968, D.D. Devlin fazia avaliação positiva da rapidez, chamando a atenção para a energia narrativa que ela arrasta consigo (Devlin, 1968: 17), mas, desde cedo, muitos são os

²⁰ A questão do anonimato é, porém, mais complexa do que possa parecer e a ela voltaremos mais abaixo.

críticos que vêm na catadupa de publicações um sinal de fraqueza. Veja-se, por exemplo, a crítica a *The Heart of Midlothian* em 1818, na *British Review*:

We are angry at him [Scott] for holding the public so very cheap as to invite their attention to a work which he seems not to have taken the trouble to revise before he sent it to the press, nor even correct whilst it was passing through the hands of the printer. Repetition, tautology, with clumsiness of every species and degree, meet our eyes in almost every page; and we have, moreover, some reason to be dissatisfied with him for attacking so unmercifully our patience and our purses, by protacting so doggedly and heavily an exhausted subject, merely, as it should seem, to comply with the mercenary condition of extending the tale to four volumes. (Hayden, 1970: 165-166)

Citaremos apenas duas posições diversas, mas igualmente eloquentes, de tempos e lugares diferentes que provam a imagem de urgência, e consequente ligeireza, a que Walter Scott permaneceu agrilhoado. Num sentido importante, a profissionalização do(s) autor(es) é entendida como profanação do sagrado em que, a partir de finais do século XVIII, a literatura se tornou:

How could it be otherwise [the fact that his *Tales of the Crusaders* are circulating-library novels] in the case of an author like Scott, who wrote without ever re-reading, much less correcting, a page, who had not the gift of conciseness, and who made no serious demands on himself in the matter of composition? He demands still less of his readers, as far as attention and quick apprehension are concerned. (Brandes, 1970 [1875]: 479-480)

It is easy to make out a case for Scott as potentially the greatest of all our novelists, who failed to be so simply because of his enormous output. The size of that output was dictated by his need for money, which in turn was determined by his middle-class dream of becoming a landed gentleman — an interpenetration of romance with reality more disastrous than any that occurs in the novels. (Crawford, 1969: 13)

Mais uma vez, porém, Walter Scott é o seu pior inimigo porquanto, ao cultivar uma imagem de despreocupação e de descuidada autoria, abre caminho à criação e perpetuação do estereótipo de escritor ligeiro: «And here I must frankly confess, that the mode in which I conducted the story scarcely deserved the success which the Romance afterwards attained. The tale of *Waverley* was put together with so little care, that I cannot boast of having sketched any distinct plan of the work» (Scott, 1829a: xviii). Declarações destas abundam e, aliadas ao facto de sabermos estar Scott a partir de 1826 obrigado a produzir um número determinado de obras de modo a saldar dívidas, estimulam apreciações apressadas que começam, nos anos 80 e 90 do século XX, a encontrar resistência decorrente de uma análise mais aprofundada: «All his personal statements deny that he took his work seriously, but the internal evidence of the novels suggests that he continually reflected, privately and in print, on the nature and extent of his commitment to writing. His self-image was never an

adequate summary of his literary interests or speculative opinions» (Robertson, 1994: 39).²¹ A aquisição, em 1986, pela National Library of Scotland do manuscrito conhecido por «The Interleaved Set of the Waverley Novels»²² e o posterior estudo dos materiais nele contidos muito contribuíram também para uma reavaliação dos processos de anotação, revisão e auto-reflexão do escritor.²³ No seguimento da redescoberta do «Interleaved Set», a leitura que Jane Millgate propõe, em «The Interleaved Waverley Novels», dos processos de anotação e revisão de Walter Scott é em tudo diversa da visão tradicional do escritor desprendido.

They [the volumes of the Interleaved Set] constitute one of the most moving literary documents, revealing on almost every page the enthusiasm, dedication, and sheer hard work which Scott devoted to this final recension of the works of the Author of Waverley. Given his desperate financial situation and failing health it would have been very easy for him to skimp on the editorial labour, to reject a piece of information that came late to hand, to rest content with the most obvious kind of note, or to allow simple autobiographical reminiscence to serve the purposes of introduction. That was not Scott's way. The act of editing perhaps came to him even more naturally than the act of writing novels, and he brought to this last and greatest of his editorial tasks all of his creative as well as his antiquarian powers. (Millgate, 1987^b: 9)

Este é um caso em que o estudo diacrónico pode iluminar modos e circunstâncias de produção — é verdade que Scott não tivera muito tempo para rever as 1.^{as} edições — e recepção, pois, se é verdade que a maior parte das edições até 1993 se baseiam no texto da *Magnum Opus*, não subsiste dúvida de que a redescoberta do «Interleaved Set» permitiu tornar visível os cuidados postos nessa última edição.²⁴ Escritor torrencial, sim, mas decerto que não autor indiferente. Mudam-se os tempos, mudam-se as leituras.

²¹ Daí que seja hoje difícil recuperar um tempo em que era possível defender o seguinte nos termos em que é feito: «The speed with which his own novels were written and their unparalleled popularity in spite of their slovenliness of style and construction, might have easily convinced Scott that technique was unimportant in comparison with subject and character» (Lauber, 1963: 548).

²² O «Interleaved Set» é o conjunto de «those printed books containing the manuscript materials written or collected by Scott and forming the author's copy for what he and his circle knew as the Magnum edition published between 1829 and 1833» (Brown, 1987: ix).

²³ Estabelecendo uma analogia com o passo no «General Preface» em que Scott narra como reencontrou «the long-lost manuscript» daquilo que viria a ser *Waverley*, Iain Gordon Brown declara: «The discovery led, as all the world knows, to Scott the poet and antiquary becoming Scott the novelist, the Author of Waverley. The finding of the Interleaved Set has led without doubt to a greater interest than ever in Scott and his work. The return of the 'Magnum Opus' may well herald a new age in Scottish literary studies, and the investment offers the prospect of its greatest return in the scholarship of the new Edinburgh Edition of the novels» (Brown, 1987: 36).

²⁴ A fascinante história da publicação da *Magnum Opus* terá de ficar reduzida aqui a dois passos narrados por investigadores que trabalharam com o «Interleaved Set». Servem as citações para provar que, mais do que a mera produção de *Obras Completas*, se tratou aqui de produzir uma obra enquanto macrotexto. Diz Jane Millgate: «Hardly anything Scott had written was wasted. The published *magnum* includes approximately 1,030 notes to the texts of the novels (excluding the notes to the introductions)» (1987^a:

ANONIMATO.

É nossa convicção de que a imagem de autoria que o mais bem sucedido dos escritores canônicos de Oitocentos faz passar nos seus romances pode ser clarificada pela representação medieval de profeta, segundo Pierre Bourdieu. Assim, «the prophet is an *auctor* who is the son of his works, who has no legitimacy, no *auctoritas*, other than his person (his charisma) and his practice as an *auctor*, and who is thus the *auctor* of his *auctoritas* (Bourdieu, 1990: 95). Tal como o profeta só o é porque profetiza, sendo o que profetiza maior do que ele — é, portanto, filho da sua obra —, também o Autor de *Waverley* cultiva a figura do autor que autora, i.e., que existe sobretudo enquanto instância fundadora de discurso narrativo. Pelo menos, nas primeiras edições das suas narrativas. Já na *Magnum Opus*, depois do desvelamento, o Autor insiste na metáfora da paternidade para descrever a sua relação com as obras.

Num certo sentido, parece existir um corte entre o homem, sociável e mundano, e o escritor porquanto este, na sua existência histórica, nunca se desoculta realmente, escondendo-se sempre atrás de uma autoria de papel, resultado de introduções e notas e apêndices e demais parafernália paratextual. Scott, o crítico de si próprio, Scott, o criador de inúmeros alter-egos, Scott, o constante revisor da obra, é uma figura que se exime à cristalização, propondo ao leitor sempre novas figurações e refigurações de autoria, a viver uma das razões que Peter Pattieson, uma das vozes autorais dos *Waverley Novels*, enuncia: «I should more enjoy the thought of remaining behind the curtain unseen, like the ingenious manager of Punch and his wife Joan, and enjoying the astonishment and conjectures of my audience» (Scott, 1830c: 257).

Só assim pode entender-se que, mesmo depois da revelação da identidade do Autor de *Waverley*, depois ainda de descrever, na introdução a *Chronicles of the Canongate*, o momento da divulgação (Scott, 1832f: viii-xii) e depois de se afirmar como «the sole and unaided author of these Novels of Waverley» (*ibidem*: xii), se insista na apresentação de um

57). J. H. Alexander acrescenta, em «Descriptive Guide to the Interleaved Set» (Alexander, 1987: 11-25), que «[w]hatever else the Interleaved Set may be, it is an exercise in bookmaking. Scott adds a good deal to his octavo texts and modifies them by substitutions, but he hardly ever deletes anything» (11). Mais abaixo, o autor classifica as alterações introduzidas: «The insertions and modifications fall into three categories: (1) the introductory material for each novel, varying greatly in length from work to work; (2) the notes, whether short notes intended to appear as footnotes, or longer notes which Scott wished to be placed at the end of the chapters; and (3) the host of additions and alterations, mostly very small, scattered unevenly throughout the text» (*ibidem*). Esta descrição é fundamental para a nossa tese de que o que a *Magnum Opus* produz é uma (nova) deslocação da autoria para um patamar anterior aos já existentes, porquanto pouco se rasura e muito se acrescenta nas margens que envolvem o texto e são já narrativa.

último *alter ego*: Chrystal Croftangry.²⁵ É como se cada história fosse a ilustração prática do pressuposto narratológico de que cada texto é gerado e gera o seu próprio autor (implicado?, textual?) e estas personagens fossem, de alguma maneira, a corporização dessa instância textual. Logo a seguir, porém, se confundem com heterónimos e logo depois com meros narradores. Estas representações de autoria são lugares de instabilidade e fluidez, sobretudo quando as lemos na transversalidade da *Magnum Opus*.

A criação das narrativas-limiar e das figurações autorais não coincidem na origem. Se aquelas surgem logo em 1814, com a publicação de *Waverley*; estas só aparecem autonomizadas em *The Tales of My Landlord*, cuja primeira série data de 1816. As *personae* autorais, a que regressaremos mais adiante, tornam-se uma forma de hipercodificação da autoria pela hipercharacterização, cuja possibilidade assenta, como já dissemos, no anonimato. A pergunta que se impõe e a que só parcialmente podemos responder com segurança é por que motivo opta o mais célebre poeta de Oitocentos por renunciar às vantagens do nome e publicar a sua primeira narrativa em prosa anonimamente. A esta pergunta inicial se acopla o problema adicional e mais interessante de saber por que o manteve durante treze anos.

Uma das razões — se não, a razão inicial — para o anonimato parece ter sido o receio de que *Waverley* fosse mal acolhido, uma vez que o romance era um género pouco considerado pela elite letrada. Na verdade, «romance» era, como vimos atrás, frequentemente sinónimo de «novela gótico-sentimental» e visto como passatempo de «senhoras» para «senhoras». Na verdade, «much of the fiction of the time was manufactured by the Minerva Press for circulating libraries. Although Defoe, Richardson, Fielding, and Smollett were mentioned with respect, the genre itself had fallen in the estimation of the early nineteenth century» (Hayden, 1970: 3). Parece, pois, provável que, precisamente por ser «the most famous poet in Europe», Scott tenha optado pelo anonimato, como defende Jane Millgate:

²⁵ Na leitura controversa de Judith Wilt, esta insistência é assim interpretada: «This project [the *Magnum Opus*], which occupied the next and last five years of his life, is a remarkable combination of artistic and personal self-examination, historical scholarship and self-indulgence. The by-now familiar images of the writer as fountain, as machine, as demonically possessed, occur regularly; the germs of the stories are exposed in the introductions and elaborated almost obsessively in the notes—one often has the impression that though he could not rewrite these stories, he leapt at the chance to "continue" them». Mais à frente, a autora acrescenta: «Yet something nervous, tricky, wrathful, quite unmasked—surfaced in two more remarkable alter-egos conceived by the author of *Waverley*, Walter Scott, for the novels of his last year. One is Paul Pattieson, who visits the resurrected Jeddediah Cleishbotham to haggle with him over and finally to steal and publish *Count Robert of Paris*, the last manuscript of his deceased brother Peter. The other is the imagined editor-narrator of the first fiction to bear the name of Walter Scott, *The Chronicles of the Canongate*, first and second series, published in 1827 and 1828. Scott names him with potent simplicity, Chrystal Croftangry». Não podemos subscrever inteiramente esta (sobre)leitura da obra, mas reconhecemos-lhe potencialidades interpretativas.

The original editions of Walter Scott's novels were all published anonymously and without any attempt at extensive introductions or annotations. Scott strenuously resisted attempts by his friends to persuade him to acknowledge authorship of *Waverley* and its numerous successors: if Walter Scott had once been the most famous poet in Europe, it was left to someone called simply the Author of *Waverley* to become the most famous novelist. In the years from 1814, when *Waverley* first appeared, to 1827, when Scott acknowledged in public for the first time that he had written the twenty-two novels and tales so far published, an elaborate identity game developed in which author and readers seem to have participated with equal relish. Each successive title was seized upon avidly for the clues—whether genuine or deliberately misleading—that it might provide as to the identity of the Author of *Waverley*. (Millgate, 1987^b: 3).

Neste excerto de Millgate, descobrimos já uma potencial explicação para a preservação do anonimato: os encantos do mistério para autor e leitores e consequente impacto na popularidade dos romances. Outras razões possíveis são a vontade de ocultação de que já falámos atrás, o desejo de heteronímia, o impulso para experimentar as fronteiras da ficção dentro da ficção, a tentativa de recriação de uma autoria perdida, sustentáculo da ficção do manuscrito encontrado, o esforço para tornar a narrativa principal verosímil através da criação de *personae* autorais vinculados a uma geografia (Escócia, Londres) ou à profissão de antiquário, etc. Fiona Robertson propõe também três motivos para a manutenção do mistério: primeiro, a noção de disfarce como libertação (1994: 125), a que se juntariam os aspectos comerciais do empreendimento (128); segundo, o desejo de autenticação dos textos (130); e, terceiro, o cultivo da auto-reflexividade: «The new exuberance which enters the frames of *The Fortunes of Nigel* and *Peperil of the Peak* is accompanied by restless spirit of self-examination» (Robertson, 1994: 136). De salientar que este pendor para a auto-reflexividade constitui um irritante para a crítica coeva que, quando se refere a esta questão, revela sistematicamente o seu desagrado, com a fundamentação de que «the *Waverley* author disrupts the illusion of realism within the text» (Gaston, 1991: 8). Patricia S. Gaston observa, com pertinência, que as críticas à inverosimilhança, à falta de seriedade e coerência artísticas por parte de contemporâneos de Walter Scott podem radicar num erro de percepção, porque, «[i]f these are flaws, they are crafted flaws, irritants designed to draw attention to themselves—and so to the text in which they appear, pointing this up as text» (*ibidem*).

Ao criar um vazio no lugar do autor — preenchido imperfeitamente apenas pela designação de «Autor de *Waverley*» —, o anonimato institui um espaço virtual de mascarada e encenação em que Walter Scott parece encontrar enorme deleite e as condições de possibilidade para a criação. Que este pendor para a travessura incomodou a crítica durante largo tempo fica claro na explicitação de Thomas Crawford (1969: 12):

Scott's motives were certainly mixed: the remnants of a snobbish feeling that novel-writing was not a suitable occupation for a gentleman; an apparent diffidence masking a morbid sensitivity to criticism; appreciation of the value of mystery as a publicity device; a shrewd estimate that if all the novels were unequivocally presented to the public as the work of a single man, they would be immediately dismissed as hurriedly produced pot-boilers; a mischievous love of anonymity for its own sake; and finally, the psychological need for a *persona* and the artistic desirability of a formal frame within which the narrative could be enclosed.

O desgosto é evidente, como o é o facto de ele derivar de uma inquietação relativamente à instabilidade das noções românticas de «autoria» e «autoridade». Porque se compraz numa concepção da ficcionalidade como texto e jogo, o escritor é rejeitado por ser pouco sério, confundindo-se assim os espaços ficcionais e os do real.

A tentativa mais completa de debater os motivos que terão levado Walter Scott a criar e manter o anonimato pertence a Seamus Cooney que, num artigo intitulado «Scott's Anonymity—Its Motives and Consequences», chega à elaboração da seguinte lista a partir da análise de materiais epitextuais (cartas de Scott, memórias de Lockhart, etc.) e paratextuais:

- (1) It [anonymity] stimulates interest (and sales).
- (2) It teases and perhaps will expose the pretensions of the critics.
- (3) It relieves Scott of the onus of writing so well about disreputable characters and will enable him to do so again.
- (4) It relieves him of the danger of being thought professionally indecorous.
- (5) It is morally justified and has good precedent.
- (6) It frees him to write more frequently — both fiction and the poetry under his own name — without being accused of overproduction.
- (7) It amuses him
- (8) It allows the work a better chance of success on its own merits without endangering the literary reputation of the poet. (Cooney, 1973: 209)
- (9) Anonymity is somehow essential to the performance of the fiction writer's role. (*Ibidem*: 212)
- (10) Anonymity (a) was a product of his indifference to fame, since he cared more about his legal career:
or
(b) protected him from the moral danger of caring too much about fame by placing a distance between his reputation and himself,
or
(c) protected his already earned fame as a poet, about which he cared more deeply than he liked to admit... (*Ibidem*: 213)

Para concluir esta breve digressão pelo labirinto que o anonimato cria, gostaríamos de agregar ainda a esta reflexão o sumário que Judith Wilt faz das leituras críticas desta propensão do escritor para a invisibilidade.

What Scott understood of his motives he told the reader directly or dramatically through the alter-egos of his introductions, explanatory chapters, and eventually his "magnum opus" prefaces and notes. He wanted the private peace of anonymity, the personal delight of the elaborate trickery, the freedom to disown his mistakes and lapses, the more mysterious freedom to disown successes. He wanted the extra sales that came with the intrigue, and the special glow that came with being not only the most productive author of his time but the most productive *two* authors. The critical truism that Scott is his own best (or at least first) critic Scott accepted; indeed, he invented it, creating out of himself complaining antiquarians, antagonistic historians, keen-eyed editors and literary philosophers of the realistic and romantic schools, the criminal author of Waverley himself, who gaily admits all charges. (Wilt, 1985: 186)²⁶

O gosto pelo embuste, o gozo por uma literatura que se entende espaço comum de humanidade, a astúcia do homem de letras que, intuindo o que é próprio do seu tempo, ousa e usa estratégias novas, subgêneros controversos, a seriedade e sanidade do homem que, confrontado com a desgraça, lhe faz frente com os proventos do seu labor — tudo isto faz parte de Walter Scott, figura pública, tudo isto o torna um autor humaníssimo e estimulante que a tradição rasurou para poder esquecer.

MANUSCRITO ENCONTRADO/DESCOBERTO.

Um dos traços mais evidentes da prosa scottiana é o do imperativo de fundar as narrativas na história. Quer o anonimato quer a criação exuberante de heterónimos apontam para a necessidade de autenticar os textos. As *personae* autorais têm, de resto, como função principal a de narrarem as formas como chegaram aos manuscritos ou os manuscritos lhes chegaram a elas. Observe-se como a origem do texto se perde neste relato na memória dos tempos — é Chrystal Croftangry quem fala:

I hope the mentioning her name [Mrs Bethune Baliol] in conjunction with my own, will give no offence to any of her numerous friends, as it was her own express pleasure that I should employ the manuscripts, which she did me the honour to bequeath me, in the manner in which I have now used them. It must be added, however, that in most cases I have disguised names, and in some have added shading and colouring to bring out the narrative.

Much of my materials, besides these, are derived from friends, living or dead. The accuracy of some of these may be doubtful, in which case I shall be happy to receive, from sufficient authority, the correction of the errors which must creep into traditional documents. (Scott, 1832f: 86)

²⁶ Em nome do rigor, devemos continuar o excerto de modo a fazer jus à posição de Wilt. Se remetemos este passo para este lugar é por não podermos fazer dele nosso: «These occupied all the critical positions except the two left for us: that the author of Waverley wanted to be a great and serious, as he understood the terms, artist, and that Walter Scott hid (pretended to hide) the treasure of his identity/ambition because he was afraid (pretended to be afraid) to claim that immoral, that outlaw, booty» (Wilt, 1985: 186).

A problematização do passado e das imagens que dele se têm/fazem no presente e a consciência da distância temporal que separa os diversos narradores daquilo que narram, bem como a estratégia narrativa que parece resultar da percepção de que a história é um metatexto — o historiador/narrador «só alcança o passado por intermédio de sinais e representações mediadoras da realidade e não por um exame directo da própria realidade» (Mattoso, 2002: 28), o que nos romances é muitas vezes veiculado através deste estrategema do «manuscrito descoberto» —, tudo isto manifesta uma tendência auto-reflexiva dos romances que, ao tematizarem e problematizarem, ainda que implicitamente, a possibilidade de narrar o passado, propõem uma visão da história que importa explorar, também porque é ela a responsável em parte pelo êxito do escritor no espaço europeu.

Ao explorar, de maneira invulgar, as possibilidades e os condicionalismos do espaço literário coevo — nomeadamente através do cultivo provocatório do anonimato e da criação de *personae* autorais que, não substituindo o Eidolon, o desdobram numa sequência tão lúdica quanto comercialmente astuta —, Walter Scott, «that protean scribbler whose inveterate mimicry rapidly becomes contagious» (Chase, 1996: 92), toma de assalto, «with his pop-idol-like fame throughout Europe and America» (Eagleton, 2005: 95), o tecido discursivo da sua época. Assim pode afirmar-se que «Scott singlehandedly revived the reputation of the novel and showed that novel-writing could be a lucrative profession» (*ibidem*). O conseguimento de Scott produz e manifesta, a um tempo, uma apetência, um público e uma reconfiguração do espaço literário.

DAS DIFÍCEIS DEFINIÇÕES: GLOSSÁRIO TENTATIVO DE OUSADA NOMEAÇÃO

Fiction is the most impure and the most modest and the most human of the arts.

Flannery O'Connor, *Mystery and Manners*

Conscientes de que a nossa leitura parte de uma talvez arrojada apropriação ou criação de conceitos de teoria literária e sobretudo de narratologia, impõe-se nesta altura da reflexão, dilucidar os usos que fazemos de algumas propostas heterodoxas.

AUTORIA. A questão da autoria aparece formulada no material prefacial ou posfacial de maneira irónica, pois é constantemente remetida para uma entidade anterior: em algumas obras, há o compilador que deixa o manuscrito a um editor que o revê que, por sua vez, remete para um novo quadro autoral ao referir-se ao Eidolon. Tudo isto é possível porque, até 1827, Walter Scott insiste em manter um anonimato que, desde bastante cedo, é mais um jogo do que um segredo, jogo que lhe permite criar um sem-número de instâncias autorais que chamam a atenção para a própria textualidade (*vide* Gaston, 1991). A autoria última é atribuída, a partir de *Guy Mannering*, retrospectivamente, i.e., ao «Author of The Waverley Novels». Cria-se assim uma obra, em que a função autor «não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários "eus" em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar» (Foucault, 1992: 56-57), em que o nome próprio e o nome do autor não se confundem um com o outro porque o nome do autor remete não para o indivíduo empírico mas para o que foi anteriormente escrito, i.e., para um discurso, a lembrar mais uma vez Foucault quando afirma que:

[O] nome do autor não transita, como o nome próprio para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho. Ele manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos e refere-se ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome de autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular. (*ibidem*: 45-46)

O uso da terceira pessoa parece, pois, implicar uma atitude de pedanteria intelectual, uma forma de ocultação, dificilmente conciliável com os imperativos de uma narrativa autorada. De «Autor dos *Waverley Novels*», máscara e subterfúgio de liberdade e impessoalidade ou transpessoalidade, o nome do autor passa, na edição da chamada *Magnum Opus*, a impor o uso do pronome na primeira pessoa. Se este é traço indelével da (auto)canonização e autoridade — ao «eu» corresponde uma narrativa menos lúdica e mais hierática —, não deixa também de representar uma nova máscara: o escritor consagrado mais não é que uma nova *persona*, didáctica e, por vezes, um tudo-nada sentenciosa, de uma autoria sempre deslocada. O nome informal da colecção, *The Magnum Opus* — aparentemente da autoria do editor Robert Cadell (Millgate, 1987: 20) —, remete, de resto, para uma auto-sacralização que não pode deixar de ser irónica.

A autobiografia constitui assim uma grafia e, ao implicar uma forma de objectivização de um eu, uma nova deslocação que é necessariamente portadora de marcas de ficcionalidade. Escrever «eu» cria, no discurso, uma *persona* aparentemente mais chegada ao leitor, mas

afinal tão projectada e projectora de ilusões quanto Laurence Templeton ou Clutterbuck: «Atento ao que sou e vejo,/Torno-me eles e não eu» (Pessoa, 1973: 48)

AUTOR DE PAPEL, AUTOR IMPLICADO, AUTOR TEXTUAL. Não há unanimidade na teoria da narrativa quanto à operatividade do conceito «autor implicado/implícito/textual» — o dissídio acerca do nome é já prenúncio de algum desconforto relativamente a uma instância que, sendo «conceived as a stable entity, ideally consistent with itself within the work» (Rimmon-Kenan, 2002: 88), se caracteriza por uma extraordinária instabilidade conceptual. Se Wayne Booth, o seu primeiro proponente, expressa radicalmente, em «Resurrection of the Implied Author: Why Bother?», a concepção de que «They [the implied authors] are in one sense *more* [than their flesh and bone counterparts], and of course far more admirable and influential: in wiping out the selves they do not like, the poets have created versions that elevate both their worlds and ours. Just think how impoverished our lives would be without such acting out of superior versions» (Booth, 2008: 85),²⁷ autores como Seymour Chatman tendem a desvalorizá-lo remetendo-o para a invisibilidade da construção estrutural do texto: «There are hundreds of reasons for telling a story, but those reasons are the narrator's, not the implied author's, who is without personality or even presence, hence without motivation other than the purely theoretical one of constructing the narrative itself» (Chatman, 1978: 158). Gérard Genette e seus discípulos, como, por exemplo, Mieke Bal, recusam a relevância do conceito em termos puramente narratológicos, acusando-o de redundante para a descrição das estruturas narrativas porquanto quem narra a história é o narrador:

I state that the implied author, as defined by Booth, is not a pragmatic but a semantic category. The term denotes the "norms and values of the text." Those norms and values can be found by interpretation. Once found, the reader likes to ascribe them to someone, who can be held responsible for them. The historical author too often having been abused when readers missed irony and other dissociation devices, it seemed more practical to speak about the implied author. (Bal, 1981: 209)

²⁷ *The Rhetoric of Fiction* (Booth, 1983 [1961]: 67-76) já antecipara este posicionamento mais radical, sobretudo quando ressuscitou a expressão de Kathleen Tillotson: «the author's second self» (1983: 71). Porém, a caracterização fez escola também porque — parece-nos — é teoricamente mais sustentável na sua primeira versão. Senão vejamos: «As he [the author] writes, he creates not simply an ideal, impersonal "man in general" but an implied version of "himself" that is different from the implied authors we meet in other men's works» (Booth, 1983: 70-71). Mais à frente, o autor defende que temos de falar de diversas versões implícitas de um mesmo autor empírico porquanto «his different works will imply different versions, different ideal combinations of norms» e explica: «Just as one's personal letters imply different versions of oneself, depending on the different relationships with each correspondent and the purpose of each letter, so the writer sets himself out with a different air depending on the needs of particular works» (*ibidem*: 71). É certo que a palavra «ideal» marca já a possibilidade de radicalização do conceito, mas, no contexto primeiro, não parece provocar excessivo ruído.

Daí que Harry E. Shaw, num texto que pretende esclarecer equívocos acerca da (im)pertinência do conceito, afirme: «The implied author is a critical reconstruction of the mind behind the rhetorical purposes informing a work of narrative» (Shaw, 2008: 301). A tese é a de que, em termos de mera informação, o conceito de «autor implícito» não acrescenta ao quadro dos agentes narrativos (narrador, narratário, leitor implícito/implicado), ganhando antes relevância «as a way of describing the implications of the overall rhetorical intent of a given work» (*ibidem*: 304).

À questão da (ir)relevância do conceito para o estudo do texto literário, junta-se a controvérsia da voz²⁸ — quem fala numa obra literária? Negando a participação do autor implicado na situação comunicativa, por ter natureza despersonalizada, Shlomith Rimmon-Kenan é peremptória na reivindicação de voz para o narrador: «Thus, while the narrator can only be defined circularly as the ‘narrative voice’ or ‘speaker’ of a text, the implied author is — in opposition and by definition — voiceless and silent. In this sense the implied author must be seen as a construct inferred and assembled by the reader from all the components of the text» (Rimmon-Kenan, 2002: 88). Seymour Chatman, por seu turno, apesar de o descrever como uma instância que determina as normas da narrativa, redu-lo ao silêncio:²⁹

He [the implied author] is not the narrator, but rather the principle that invented the narrator, along with everything else in the narrative, that stacked the cards in this particular way, had these things happen to these characters, in these words or images. Unlike the narrator, the implied author can *tell* us nothing. He, or better, *it* has no voice, no direct means of communicating. It instructs us silently, through the design of the whole, with all the voices, by all the means it has chosen to let us learn. (Chatman, 1978: 148)

Outros autores, como Wayne Booth — a Parte II de *The Rhetoric of Fiction* intitula-se precisamente «The Author's Voice in Fiction» (*vide* Booth, 1983: 168-266) — e Aguiar e

²⁸ O conceito foi imperfeitamente caracterizado por Gérard Genette em *Discurso da Narrativa* (s.d.: 212-214). Para uma definição mais alargada, *vide* Reis e Lopes (1990: 402-403). Entendemos por «voz» todas as manifestações de uma presença no texto responsável pela narração da história. Esta presença é, nas narrativas paratextuais scottianas, consistentemente transgressora de categorias narratológicas porque procura a identificação do/com o autor, (de) *um* autor e o faz de um modo singular.

²⁹ Rimmon-Kenan terá razão nas dúvidas que expressa relativamente a alguma inconsistência conceptual de Chatman, porquanto, apesar de considerar que o autor implicado não tem voz, aquele narratólogo defende a possibilidade de um «narrador-zero», ao criar um diagrama de comunicação narrativa em que «only the implied author and implied reader are immanent to a narrative, the narrator and narratee are optional» (Chatman, 1978: 151). Parece haver uma oscilação pouco clara entre as funções do narrador e as do autor implicado, pois, se este não tem voz, como pode aquele não ser imanente, mesmo que cultive a aparente neutralidade invisível do narrador extradiegético na 3.ª pessoa, ao processo narrativo?

Silva, parecem admitir que a instância chegue à voz, parecendo haver casos em que o narrador se confunde com o autor implicado:

[O] *autor textual* não é uma entidade virtual, mas uma entidade que existe efectivamente num texto concreto e no universo do discurso da literatura e cuja voz produz, sob o aspecto formal, enunciados reais, comunicando através deles com receptores reais. Por outro lado, a designação de "autor implícito" presta-se também a confusões, pois que o *autor textual*, se é sempre uma entidade imanente ao texto, pode apresentar todavia uma figuração explícita. (Silva, 1983: 227)

A noção é, pois, controversa *ab initio*, também porque, narratologicamente, parece ser um «conceito-entre»: também ele estabelece uma espécie de fronteira nem sempre clara entre autor empírico e narrador. Porque, mais do que entrar na refrega conceptual, é nosso objectivo expor os modos como, nos *Waverley Novels*, se constroem diversas imagens de autor e como elas actuam na tradução e porque o conceito de «autor textual» nos parece um ponto de partida estimulante para debater questões de produção e circulação dos textos literários, seremos, nesta questão, mais pragmáticos do que problematizadores e faremos nossa a enumeração de interesses que Helena Buescu descreve no texto *Em Busca do Autor Perdido* relativamente ao problema «autor»:

1. Argumentar a possibilidade de passar do binómio narrador/leitor à tríade autor textual/narrador/leitor.
2. Implicar que não é possível pensar formas de recepção sem as estabelecer como correlatas de formas de produção — e ver como ambas se inscrevem nos textos (o que implica, nomeadamente, que essas formas sejam entendidas com historicamente formuladas).
3. Acentuar que estas passagens pressupõem a possibilidade de falar de *obra*, para lá da evidência textual que é manifestada (como aliás querem, com algumas variações entre si, Foucault, Booth ou Nehamas)...

Defender que tudo isto é possível apenas dentro de um *paradigma semiótico-comunicacional*, isto é, *pragmático* do fenómeno literário. Tal implica que podemos entender a noção de autor *fora* de uma concepção meramente biografista ou intencionalista— mas *dentro* daquilo a que Even-Zohar (1990) chama, com razão, a «vida literária» (isto é, o sistema ou a instituição literária). (Buescu, 1998: 23-24).

Os três focos de Buescu iluminam algumas das perplexidades que a prosa de Walter Scott cria, sobretudo quando lida em sequência (ponto 3) — é nossa proposta aqui que, podendo naturalmente ser lidas individualmente, os *Waverley Novels* sejam, enquanto todo coerente, tomadas como macrotexto gerador de inúmeras potencialidades literárias, entre as quais a mais estimulante seria a da singularização, pela paratextualidade tardia, de autores textuais e leitores-modelo num macro-autor e num macroleitor transversais e transtextuais.

Também entendemos as formas de recepção como correlatas das formas de produção³⁰ e procuramos aqui (Parte II) formular as condições, por um lado, de produção e, por outro, de recepção na cultura-fonte, a fim de poder posteriormente (Parte III) articulá-las com o modo especialíssimo de acolhimento que é a tradução.

É nossa convicção de que o estudo da obra narrativa de Walter Scott não pode prescindir, com vantagem, da tríade autor textual/narrador/leitor, por duas razões diversas mas complementares: primeiro, o nome «Walter Scott» é inescapável no século XIX e pretender investigar as traduções independentemente da indagação da ubiquidade seria forçar-nos a um descritivismo imanente que não desejamos; segundo, a narrativa scottiana textualiza o problema «autor», de forma manifesta e inequívoca.

O nome do autor. Embora aceitemos os postulados da diferença entre autor textual e autor histórico que William Nelles propõe, em «Historical and Implied Authors and Readers» (1993),³¹ cremos que o primeiro deles — que assenta no pressuposto de que cada texto gera o seu próprio autor textual, categoria que não migraria de texto em texto — pode ser abalado pela paratextualidade scottiana, nomeadamente aquando da edição *Magnum Opus*, com o desenvolvimento de uma espécie de instância de supra-autor textual: «Scott

³⁰ Quer a estruturação do trabalho quer a ponderação demorada do fenómeno Walter Scott num estudo que tem como móbil e objecto principais a reflexão sobre as traduções de André Joaquim Ramalho e Sousa são prova cabal de um entendimento desta correlação.

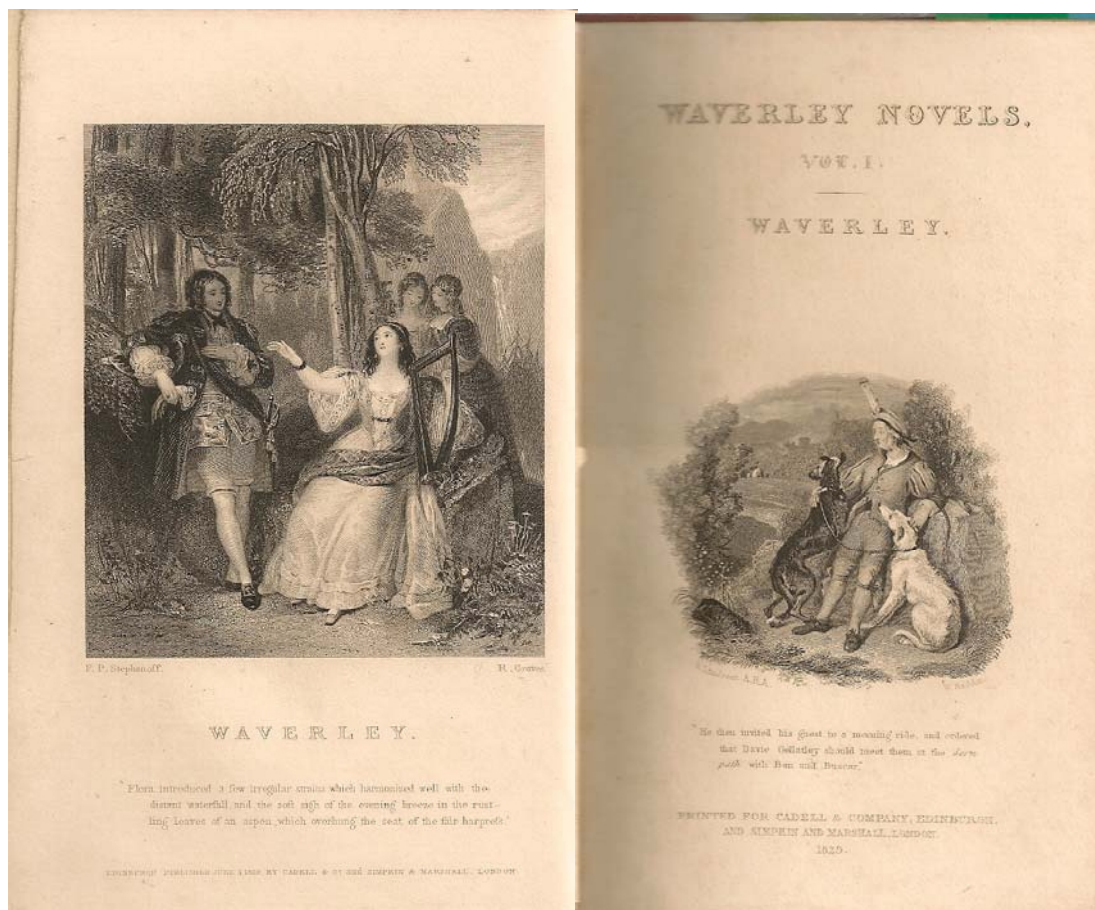
³¹ Nelles formula-os assim: «I will define the implied author by postulating that it differs from the historical author in three ways:

(1) Each implied author is a critical construct, inferred from the text and with no existence outside that text, whereas every historical author has a life outside the text which is, as Booth says, “immeasurably complex and largely unknown, even to those who are most intimate” (428). This life outside the text, however, may only be knowable through the medium of other texts; documents such as interviews with the writer and his or her intimates, for example, are themselves texts. In a certain sense this consideration may lead to the conclusion that the historical author is also a construct to some degree, as Hayden White has argued: “the presumed concreteness and accessibility of historical milieux, these contexts of the texts that literary scholars study, are themselves products of the fictive capability of the historians who have studied these contexts. The historical documents are no less opaque than the texts studied by the literary critic” (89). This objection being granted, the distinction between the historical and the implied author is not entirely nor even primarily one of reality versus fictionality, but rather of the type of evidence admissible in the construction of them by the reader: the historical author may be created by recourse to any data while the implied author may be constructed only on the basis of the literary text being analyzed.

(2) The implied author has consciously created and intended every implication, subtlety, ambiguity, and complexity that can be discovered in the text. Historical authors, on the other hand, may create meanings unconsciously, or while drunk, or may fail to successfully communicate their intended meanings.

(3) A work may in certain unusual cases have one than one implied author [...], but its function is always purely authorial. It is responsible for every word in the text, but is not a combination or collaboration of editors, scribes, translators, or transcribers, as may be the case with historical authors. There can be much or little overlap between the historical and implied authors in any of these regards. Neither can ever appear in or speak in a text—only a narrator can narrate—but we can often infer facts about them both from a text. (Nelles, 1993: 26-7)

was aware that this was to be the final version of his novels, set in semi-permanency of stereotype, and given a kind of authorial imprimatur by the accompanying introductions and notes» (Millgate, 1987: 61). Trata-se, pois, de um processo de autenticação da obra enquanto obra, embora singularmente o nome do autor esteja ausente do frontispício — e da lombada que apenas é portadora do título e do número da série e do título e número do volume da obra.³² Vide figura *infra*:



Na *Magnum Opus*, autor manifesta-se textualmente como «(i) um estilo reconhecível — que pode inclusive ser um idiolecto textual, ou de *corpus*, ou de época histórica [...]; (ii) um puro papel actancial [...]; (iii) como ocorrência elocutória [...], ou como operador de força perlocutória que denuncia uma «instância da enunciação», ou seja, a intervenção de um sujeito estranho ao enunciado mas, de qualquer modo, presente no tecido textual mais vasto» (Eco, 1983: 64). Daí que possamos talvez falar de macro ou supra-autor textual, porquanto a voz da paratextualidade (dedicatórias, introduções e notas e organização geral

³² Não nos foi, no entanto, possível confirmar a data da encadernação dos volumes que possuímos. Provavelmente, não será a original. Parece-nos inverosímil que, não aparecendo o nome de Walter Scott na edição original, nenhum dos estudiosos o referisse.

da edição) está situada, i.e., tem nome («Walter Scott»), lugar («Abbotsford») e data (entre 1829 e 1832), denuncia um estilo reconhecível — modesto e sóbrio mas claramente erudito e autoconsagratório — que se apresenta como um «I» que fala de si próprio, dos modos de criação (sempre confessadamente mais apropriativos da tradição do que «originais»), das histórias/História por detrás das histórias das narrativas principais. Não podemos esquecer que é na paratextualidade de *Magnum Opus* que o leitor tem, pela primeira vez, acesso, de forma inequívoca, a uma instância una que se declara autor da obra. Este é, pois, um acto elocutório fundacional.

Anteriormente, os paratextos eram de índole diversa: se serviam para traçar a verosimilhança do adjetivo «histórico», jamais criavam uma ilusão duradoura de autoria, porquanto as narrativas-limiar eram autoradas por *personae* diversas mas as obras eram publicadas sob a designação de «by the *Author of Waverley*». Por isso, na «Introductory Epistle from Captain Clutterbuck [...] to the Author of "Waverley"», a personagem autoral pode permitir-se dois movimentos: (1) dirigir-se a um autor que afirma não conhecer pessoalmente para lhe pedir que aprecie o manuscrito que lhe envia e o corrija, se for caso disso, e (2) reivindicar o aparecimento do seu nome na capa do romance a publicar. Citamos os dois passos por serem paradigmáticos da mascarada que é o tecido paratextual de Scott:

Although I do not pretend to the pleasure of your personal acquaintance, like many whom I believe to be equally strangers to you, I am nevertheless interested in your publications, and desire their continuance;—not that I pretend to much taste in fictitious composition, or that I am apt to be interested in your grave scenes, or amused by those which are meant to be lively. I will not disguise from you, that I have yawned over the last interview of MacIvor and his sister, and fell fairly asleep while the schoolmaster was reading the humours of Dandie Dinmont. You see, sir, that I scorn to solicit your favour in a way which you are no stranger. If the papers I enclose you are worth nothing, I will not endeavour to recommend them by personal flattery... (Scott, 1830f: xxxv-xxxvi)

What I request is, that you will review, or rather revise and correct, the enclosed packet, and prepare it for the press, by such alterations, additions, and curtailments, as you think necessary. [...] I hope you will take nothing amiss that I have said. I am a plain soldier, and little accustomed to compliments. I may add, that I should be well contented to march in the front with you—that is, to put my name with yours on the title page. (*ibidem*: lxxxiii-lxxxiv)

A *Magnum Opus* constitui, pois, uma inflexão na tematização da autoria, suas encenações e pequenos logros. Todavia, a mascarada continua, correspondendo a ausência de nome a uma transformação do autor textual. Senão vejamos:

But this is a risk [the unveiling of authorship] inseparable from the task which the author has undertaken and he can only promise to be as little of an egotist as the situation will permit. It is perhaps an indifferent sign of a disposition to keep his word, that having introduced himself in the third person singular, he proceeds in the second paragraph to make use of the first. (Scott, 1829a: ii)

A força elocutória mas também perlocutória do sujeito de enunciação na primeira pessoa do singular é enorme. Visa dois objectivos principais: (1) estabelecer a legitimidade e a autoria da série, (2) ganhar a confiança do leitor e levá-lo a ler a série de maneira guiada. O autor que nos fala tinha, por intermédio dos autores implicados das 1.^{as} edições, «challenged the public to a game of bo-peep» (*ibidem*: xxxii), ao passo que o «eu» despojado e supostamente histórico do autor empírico se reclama agora pai de toda a obra (*vide* «Advertisement; xxxv-xxxvi»), criando assim o supra-referido efeito de autenticação. Curiosamente, porém, aquando do reconhecimento propriamente dito, o «eu» desloca-se, quase imperceptivelmente, para «ele», o Autor:

The volumes, therefore, to which the present pages form a Preface, are entirely the composition of the author by whom they are now acknowledged, with the exception, always, of avowed quotations, and such unpremeditated and involuntary plagiarisms as can scarce be guarded against by any one who has read and written a great deal. The original manuscripts are all in existence, and entirely written (*horresco referens*) in the author's own hand, excepting during the years 1818 and 1819, when, being affected with severe illness, he was obliged to employ the assistance of a friendly amanuensis. (*ibidem*: xxxvi)

Todo o processo de validação da autoria histórica está eivado de hesitações, deslocções para novas formas de ocultação: aquilo que a paratextualidade da *Magnum Opus* opera é, parece-nos, ainda uma forma de máscara — desta feita, do Autor indiviso, legítimo, histórico.

The opening gambit of the Magnum Opus is the creation of a narrating and authenticating personality, a sober presence who [...] feels the need to regret the 'hoity toity, whisky frisky' pertainence of his earlier manner. Personality comes to dominate the Magnum Opus just as much as anonymity had dominated the first editions. The new persona of the Author is deceptive because one of the most immediate characteristics is a tone of personal communicativeness, self-consciously dramatized in his shift from the third person to the first in the first two paragraphs of the General Preface. (Robertson, 1994: 150)

A ilusão de que o leitor está a testemunhar a voz do autor histórico mais não é que uma outra «critical reconstruction of the mind behind the rhetorical purposes informing a work of narrative» (Shaw, 2008: 301), ou seja, um autor textual que, visando a coerência da obra e a confiança do leitor, vai construindo um poderoso macrotexto feito também ele de histórias e intertextos — os *Waverley novels*. Mesmo porque, como Patricia S. Gaston

observa, o sujeito de enunciação «denies us the use of an individuated proper name» (Gaston, 1991: 49), uma vez que se refere sempre a si próprio ou por intermédio do pronome pessoal ou através do nome «autor»,³³ a justificar a nossa tese de que se trata ainda aqui mais de uma *persona* do que da tentativa de objectivação de Walter Scott.

The reader re-creates a personality as authority and explanation for a group of novels, and Scott is still discussed primarily within the terms which he established in the Magnum Opus. For this reason it is vital to recognize the specialized nature of this re-created image, the significance of its positioning (as described earlier, a Life appended to a Works, a User's Guide for the all-important standard edition) and the types of literary interpretation it implicitly (and sometimes explicitly) endorses. (Robertson, 1994: 160)

Daí que a Magnum Opus constitua o corolário de ficções e não «a straitjacket of information» (*ibidem*: 150). Daí que não seja impertinente considerar a possibilidade e a relevância de um macro-autor textual: o mestre bonecreiro.

Textualização da autoria. A escrita narrativa de Walter Scott ensaia e encena, desloca e difere, de forma sustentada e coerente, o *locus* da autoria. As primeiras edições, com os seus múltiplos antiquários, soldados, mestres-escola, ex-prisioneiros e demais amigos, conhecidos e desconhecidos, portadores tantas vezes de histórias ou manuscritos, são exemplos de como a autoria é simultaneamente afirmada e postergada para uma instância cada vez mais longínqua. As narrativas são antecipadas por patamares que conduzem muitas vezes a novos patamares. *The Heart of Midlothian*, por exemplo, apresenta os seguintes patamares: (1) *Introduction* de 1830, em que se incluem uma carta de Helen Goldie e outra da filha sobre uma tal Helen Walker que teria sido a inspiração para a protagonista, Jeanie Deans; (2) um *Postscript* do editor que acrescenta pormenores a partir de *Sketches from Nature* de John M'Diarmid; (3) uma Dedicatória de Jedediah Cleishbotham («To the best of Patrons, a Pleas'd and Indulgent Reader, Jedediah Cleishbotham wishes health, and increase, and contentment») em que afirma a veracidade da história e reclama a autoria da mesma contra críticos: «These cavillers have not only doubted mine identity, although thus plainly proved [by putting his name in the title-page and place of abode], but they have impeached my veracity and the authenticity of my historical narratives!» (Scott, 1830b: 154); (4) uma nota sem data, provavelmente de 1830;

³³ Como observa bem Patricia S. Gaston, uma das viragens mais significativas da *Magnum Opus* é precisamente o esvaziamento do nome do autor. Enquanto nas 1.^{as} edições havia quase sempre uma apresentação da narrativa principal por uma figura bem delineada e com nome, «the "I" in the General Preface to the Waverley series may be assumed to be Scott; in fact, it virtually always is. [...] Here we have the closest overlap between narrative persona and historical author to occur in this remarkably complex assortment of prefaces. But the fact remains that this first-person speaker still calls himself by a name other than Walter Scott» (Gaston, 1991: 50).

(5) um Chapter 1: *Being Introductory* em que Peter Pattieson enquadra a obra numa nova narrativa e afirma ter escrito o que ouviu: «I also retreated to take down memorandums of what I had learned, in order to add another narrative to those which it had been my chief amusement to collect, and to write out in detail» (*ibidem*: 186); (6) uma lição de moral encabeçada pela palavra *READER*;³⁴ e (7) *L'Envoy*, de novo assinado por Jedediah Cleishbotham.³⁵ Este diferimento projecta-se em duas direcções: por um lado, como já vimos, faz recuar a autoria para uma anterioridade irrecuperável; por outro, retarda o aparecimento da narrativa principal, envolvendo-a num acto de megatextualização da autoria. Como categorizar estas *personae* que se assumem como autores das narrativas que apresentam? Poderíamos caracterizá-los como narradores de narrativas-moldura, mas a verdade parece ser que põem em cena e problematizam o *nominis umbram* do Autor de *Waverley*, corporizando de alguma forma, e caricaturando — também porque o inverte —, o princípio do autor implicado como «a realer, truer, more genuine version of their [the historical author's] selves than those selves who plagued the world with base behaviour» (Booth, 2008: 85-86). Assim escolhemos chamar-lhes, com Roland Barthes mas diversamente dele, «autores de papel», no pressuposto de que a paratextualidade das narrativas de Scott ilustraria a asserção segundo a qual «[t]he one *who speaks* (in the narrative) is not the one *who writes* (in real life) and the one *who writes* is not the one *who is*» (Barthes, 1975: 261) — estas figuras paratextuais seriam, pois, «paper beings» (*ibidem*) como os narradores e as personagens; porém, a distingui-las haveria o facto de se assumirem como autores das narrativas emolduradas e de terem existência transtextual. Propomo-nos considerá-las figuras-fronteira que jogam com as convenções literárias da época e as categorias narratológicas, tão falhas por vezes de senso comum e sentido de

³⁴ Transcrevemos aqui a interpelação ao leitor no final da narrativa, também porque é de difícil atribuição (narrador?, Jedediah?, Pattieson?, autor da Magnum Opus?) por estar escrita num tom diferente dos que nos acostumámos a ouvir nas narrativas de Scott. Talvez Peter Pattieson seja o sujeito de enunciação mais crível: «*READER—This tale will not be told in vain, if it shall be found to illustrate the great truth, that guilt, though it may attain temporal splendour, can never confer real happiness; that the evil consequences of our crimes long survive their commission, and, like the ghosts of the murdered, for ever haunt the steps of the malefactor; and that the paths of virtue, though seldom those of worldly greatness, are always those of pleasantness and peace*» (Scott, 1830c: 233)

³⁵ Não resistimos a fazer migrar para aqui este pequeno texto por mostrar à evidência a diferença de tom relativamente à interpelação do leitor e por ser Jedediah Cleishbotham uma das figuras mais extraordinárias de Scott (a ele regressaremos posteriormente). O texto absolutamente supérfluo é, como sempre, aut centrado e *tongue in cheek*: «*Thus concludeth the Tale of "THE HEART OF MID-LOTHIAN," which hath filled more pages than I opined. The Heart of Mid-Lothian is now no more, or rather it is transferred to the extreme side of the city, even as the Sieur Jean Baptiste Poquelin hath it, in his pleasant comedy called *Le Médecin Malgré lui*, where the stimulated doctor wittily replieth to a charge, that he had placed the heart on the right side, instead of the left, "Cela étoit autrefois ainsi, mais nous avons changé tout cela."* Of which witty speech, if any reader shall demand the purport, I have only to respond, that I teach the French as well as the Classical tongues, at the easy rate of five shillings per quarter, as my advertisements are periodically making known to the public» (Scott, 1830c: 234).

humor. A designação de «autores de papel» permite-nos deixá-las no limiar entre o diegético e o extradiegético, entre a autoria (empírica e textual) e a narração, construindo assim uma imagem propositamente desfocada e difusa da autoria.

Estas figurações autorais que reclamam autoridade sobre as narrativas que introduzem remetem, por sua vez, para a existência de um autor textual — afinal quem cria os autores de papel? — num jogo de espelhos potencialmente infundável: quem/o que cria Jedediah Cleishbotham que nos apresenta Peter Pattieson que, por seu turno, nos fala dos estranhos que introduzem a narrativa de *The Black Dwarf*, sendo que Cleishbotham é autor da introdução a *The Tales of my Landlord*, personagem do «Chapter 1. Preliminary» e objecto da seguinte nota:

We have, in this and other instances, printed in italics some few words which the worthy editor, Mr Jedediah Cleishbotham, seems to have interpolated upon the text of his deceased friend, Mr Pattieson. We must observe, once for all, that such liberties seem only to have been taken by the learned gentleman where his own character and conduct are concerned; and surely he must be the best judge of the style in which his own character and conduct should be treated of. (Scott, 1830a: 2-3)

É certo que a nota pode ser do próprio Jedediah, mas a pergunta mantém-se: quem cria Jedediah e as suas notas? As *personae* autorais anunciam (ou adiam), pela própria textualização da autoria que enunciam, a instância do autor textual.

A hipercodificação da autoria nos termos que temos vindo a sugerir, ao adquirir representações ligeiramente diferentes de narrativa para narrativa, acaba por impor uma imagem de índole globalizante (aquilo que designámos já por macro-autor textual) que Ina Ferris descreve nos seguintes termos: «By 1820, this virtue [good humour] has become the keynote of the authority of the Author of Waverley, and it is an effect not just of the actual representation (the depiction of characters, marginal cultures, and so forth) but of the author implied in the narrative act» (Ferris, 1991: 244).

Este(s) autor(es) implicado(s) que resulta(m) das narrativas publicadas entre 1814 e 1827, distinguindo-se claramente dos posicionamentos assumidos pelos autores de papel, sofre(m) uma reconfiguração aquando da edição da *Magnum Opus*, uma vez que, como vimos, esta, ao incluir novo material introdutório e ao assumir-se como auto-reflexiva, produz um novo autor implicado que se apresenta como o autor dos autores, um supra-autor.

HETERONÍMIA. Talvez o conceito mais ousado desta série. Confrontados com a exuberância narrativa e transtextual das figuras autorais, interrogamo-nos acerca dos modos de as entender e integrar narratologicamente. Apesar de ser relativamente fácil lê-las como narradores de narrativas sucessivas e apesar de William Nelles ter razão quando afirma que «[i]n a sense, all narrative is embedded, the narrative itself existing at the center of a series of real and fictional agents who present it and receive it» (Nelles, 1993: 22), uma tal interpretação afigura-se-nos empobrecedora da intensidade narrativa dos *Waverley Novels*. Na verdade, estas figuras caracterizam-se por uma mão-cheia de características que nos parecem aproximá-las da definição de heteronímia:

1. Encontram-se num lugar de liminalidade, porquanto são sujeito de enunciação em introduções, prefácios, posfácios, notas de rodapé, dedicatórias, cartas e actas de reunião, mas esse lugar não se conforma às regras instituídas para esse tipo de textos — desmentem, pois, a asserção de resto correcta de que «in our culture there are discourses that by virtue of their being simultaneously text and reading, production and reception, fulfill a self-canonizing function. I am mainly thinking of documents such as prefaces, manifestos and interviews, double-edged discourses, working mostly paratextually on the borders of the aesthetic object» (Duarte, 1993: 37). A paratextualidade em Scott é frequentemente heterotextual, i.e., as práticas discursivas que Ferreira Duarte descreve são, aquando das 1.^{as} edições, lugares ficcionais de uma textualidade que não pode atribuir-se — as figuras não o deixam — ao autor histórico. Este espaço não cabe, portanto, na definição de Genette. É certo que é um espaço liminal mas não faz fronteira com o que quer que se oponha a ficcional. Registemos, ainda assim, a caracterização de Genette porque abre caminho à ponderação de diferentes aspectos:

More than a boundary or a sealed border, the paratext is, rather, a *threshold*, or — a word Borges used apropos of a preface — a "vestibule" that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back. It is an "undefined zone" between the inside and the outside, a zone without any hard and fast boundary on either the inward side (turned toward the text) or the outward side (turned toward the world's discourse about the text), an edge, or, as Philippe Lejeune put it, "a fringe of the printed text which in reality controls one's whole reading of the text." Indeed, this fringe, always the conveyor of a commentary that is authorial or more or less legitimated by the author, constitutes a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of *transaction*: a privileged place of a pragmatics and a strategy, or an influence on the public, and influence that — whether well or poorly understood and achieved — is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it (more pertinent, of course, in the eyes of the author and his allies). (Genette, 1997: 1-2)

Na verdade, o excerto supracitado poder-se-ia aplicar às narrativas-limiar de que estamos a falar, não fora a insistência na fronteira, ainda que diluída, entre texto e fora-do-texto. O

espaço em que se movem as *personae* autorais são espaços ficcionais e narrativos que, existindo nas margens da narrativa principal, pertencem ao texto. São zonas de liminalidade porque criam um jogo de ficção dentro da ficção com o efeito paradoxal de não reforçarem a ilusão de realidade, preferindo acentuar, ao ficcionalizar a autoria dos textos, o carácter lúdico, de alteridade fictiva dos textos. Não surpreende que, numa época em que se privilegia a genuinidade e individualidade do génio, esta representação — usamos a palavra em todas as suas acepções — de autoria tenha encontrado o silêncio crítico.

2. Outorgam-se o título de autores, reclamando visibilidade mas não originalidade, porquanto é a alegada verdade dos documentos que mais importa. Estes são sempre manuscritos descobertos ou recebidos, as mais das vezes de estranhos, embora também de amigos ou conhecidos, os quais, por sua vez, os encontraram ou ouviram a outros: «What Scott's *personae* *talk about*, what his notes and authorial expositions *assert*, is the difference between fact and fiction. But what they as well as his narrative plots actually *present*, is the rich confusion of the two» (Waswo, 1980: 314) . Esta posição é sublinhada, no interior das narrativas-limiar, na resposta que o Autor de *Waverley* dá ao pedido de Clutterbuck que citámos atrás. A carta é portento de (auto-)ironia, pois sublinha o carácter ficcional de Clutterbuck — «You belong, sir, to the Editors of the land of Utopia, a sort of persons for whom I have the highest esteem» (Scott, 1830f: xcii) — e termina com a aceitação de Clutterbuck como parceiro «but a sleeping partner only» (*ibidem*: xcvi). A ironia dirige-se ainda aos modos de explicação da descoberta dos manuscritos — eis um texto que se permite não só brincar com as convenções literárias como usar o riso como forma de auto-reflexão acerca das improbabilidades da narrativa em questão e do subgénero em geral.

What I have remarked as peculiar to Editors of the class in which I venture to enrol you, is the happy combination of fortuitous circumstances which usually put you in possession of the works which you have the goodness to bring into public notice. One walks on a sea-shore, and a wave casts on land a small cylindrical trunk or casket, containing a manuscript much damaged with sea-water, which is with difficulty deciphered, and so on. Another steps into a chandler's shop, to purchase a pound of butter, and behold! the waste-paper on which it is laid is the manuscript of a cabalist. A third is so fortunate as to obtain from a woman who lets lodgings, the curious contents of an antique bureau, the property of a deceased lodger. All these are certainly possible occurrences; but I know not how, they seldom occur to any Editors save those of your country. (*Ibidem*; xcii-xciii)

Esta troca é continuada na «Introductory Epistle» que Clutterbuck escreve, no paratexto de *The Fortunes of Nigel* (1822), ao Dr. Dryasdust e em que lhe dá conta, em forma de diálogo, de uma conversa tida com o «Autor de *Waverley*».

3. São dotadas de características físicas e psicológicas que as diferenciam umas das outras e têm história, profissão e uma panóplia de amigos e inimigos.

4. São «contrabandistas textuais», uma vez que saltam fronteiras de uma narrativa para outra, se interpelam, dizem (re)conhecer o trabalho e os méritos umas das outras, pedem e dão conselhos, reúnem-se em assembleias para decidir de uma eventual *joint venture* na publicação dos *Waverley Novels*.

5. Comentam Walter Scott e interpelam o Eidolon ou «Autor de *Waverley*» que funciona, no tecido narrativo, como uma espécie de lugar irônico da ortonímia,³⁶ porquanto nunca lhe é dado um nome, a lembrar a caracterização de Eduardo Lourenço acerca de Pessoa que fala do «poète sans nom propre, créateur d'autres poètes au nom de la seule fiction qui les rend possibles: celle du moi comme fiction» (Lourenço, 2008: 51) — Walter Scott poderia, na fase do anonimato e mesmo depois, ser isto, se fosse possível ser muitos e múltiplos de si de forma lúdica e íntegra: a heteronímia, assim entendida, é um espaço de travessa experimentação do outro em mim.

É evidente que a aproximação à heteronímia que aqui propomos nada tem que ver com as questões pessoais. Gérard Genette, que parece não reconhecer a existência de heteronímia, subsume todas as situações de publicação sob um nome diferente do do autor à pseudonimidade, como resulta claro do passo seguinte: «[W]e know of at least the three "ghosted" works by Pessoa; but here we verge on the practice of imagining the author, for [...] in Pessoa's [case], each of these hypostases is endowed with a fictive identity by paratextual means (prefaces, biographical notices, and so forth) and even, or especially, by textual means (thematic and stylistic autonomy)» (Genette, 1997: 52-53). A noção de «pseudónimo» parece ser, em Genette, muito alargada, porquanto, ao concluir considerações sobre o prefácio autoral fictivo, o narratólogo afirma: «We see, perhaps, why I said that these prefaces are the most fascinating part of Scott's œuvre. This intoxication with incognito, this proof of otherness by identity ("It cannot be I, for it is I"), is a form of

³⁶ Esta dissidência é bem ilustração de que mesmo os lugares da ortonímia são heteronímicos. Os exemplos mais evidentes são o da «Dedicatory Epistle» a *Ivanhoe* e o da introdução a *Quentin Durward* (1823) em que uma das figuras autorais — aqui incaracteristicamente sem nome — afirma ser ela a autora de *The Bride of Lammermoor* (1831f: xlv-xlv) e tece considerações acerca de Walter Scott que desta feita é nomeado. No paratexto a *Ivanhoe*, Templeton escreve a Dryasdust: «It seemed then to be your opinion, that the charm lay entirely in the art with which the unknown author had availed himself, like a second M'Pherson, of the antiquarian stores which lay scattered around him, supplying his own indolence or poverty of invention, by incidents which had actually taken place in his country at no distant period, by introducing real characters, and scarcely suppressing real names» (Scott, 1830e: xxv).

extravagant humor that prefigures the most unsettling masquerades of a Pessoa, a Nabokov, a Borges, a Camus (Renaud, of course)» (Genette, 1997: 288). Ora, embora reconheçamos pertinência à formulação, sustentamos que esta heteronímia tentativa — nenhuma das narrativas aparece efectivamente sob o nome de qualquer das *personae* autorais³⁷ —, a ter alguma ligação ao fenómeno pessoano, é o avesso dele, porquanto não há, em Scott, que da junção do sentimento e do bom senso deriva «the peculiar healthiness which distinguishes him» (Bagehot, 1970: 412), vestígio de «[l]e "moi comme fiction" est, pour Pessoa, la réalité et le lieu d'une *quête* — l'une des plus radicales du XX^e siècle — et surtout, le signe d'une *souffrance*. Pessoa ne fut pas un littérateur, ou une machine à littérature, même de génie» (Lourenço, 2008: 53). E, porém, há um imenso fascínio, a que o desvelamento da autoria não põe fim, pela criação de figuras autorais que ocultem o autor empírico e representem o projecto literário crescentemente auto-reflexivo dos *Waverley Novels*: «As well as foregrounding complications of historical authenticity and personalized authorship, Scott's frames set a subtle and ambitious literary agenda» (Robertson, 1994: 131).

HIPERDIEGESE. Cunhamos o termo a partir das propostas de Gérard Genette que, em *Discurso da Narrativa*, concebe três níveis narrativos: o extradiegético, o diegético (ou intradiegético) e o metadiegético, expressão a que outros narratólogos preferirão «hipodiegético» porque evita confusões etimológicas (Bal, 1981: 43; Rimmon-Kenan, 2002: 157, nota 7; Reis, 1990: 284). Se o nível hipodiegético remete para uma narrativa de segundo grau, «i.e., a level 'below' another level of diegesis» (Rimmon-Kenan, 2002: 93), propomos que o nível hiperdiegético se refira a uma narrativa «acima», «sobre» ou anterior, num sentido diferente de «epitexto» que remete para «any paratextual element not materially appended to the text within the same volume but circulating, as it were, freely, in a virtually limitless physical and social space» (Genette, 1997: 344). Os paratextos scottianos constituem, em nossa opinião, mais um nível da diegese da obra que integram: «As the particularly exuberant frame of *Tales of the Crusaders* shows, the habit of reference between novels develops into an awareness of the whole series of novels as an internally consistent system. The novels become increasingly self-referential, citing fiction in support

³⁷ Segundo Jane Millgate, a inexistência de textos assinados por heterónimos ficou a dever-se a questões financeiras e não a falta de vontade de Scott: «The change of format [from duodecimo to post octavo] for *Ivanhoe* had been prompted by Scott's wish to have the novel appear as the work of a new author, Laurence Templeton, but this proposal was greeted with extreme uneasiness by Constable and Ballantyne, and during the long delay apparently occasioned by difficulties in getting a sufficient quantity of the new paper Scott was persuaded to allow the work to be issued over the name of the Author of *Waverley* after all» (Millgate, 1987: 89). A história da literatura é também produto de circunstâncias e contingências práticas.

of fiction» (Robertson, 1994: 132-133). Muitos deles integram estruturalmente a obra porquanto a introdução ou prefácio aparece localizada no capítulo 1 da narrativa, muitas vezes designado «Preliminary» (*vide* Scott, 1829a, 1830a, 1830b) — no caso particular de *The Chronicles of the Canongate*, a que voltaremos *infra*, a introdução ocupa os primeiros sete capítulos. Acresce que «[t]his textual layering mirrors Scott's technique of embedded narration within the novels» (Gaston, 1991: 32) e alarga e matiza a relação lúdica de confiança/desconfiança com o leitor: por um lado, este sente-se interpelado pelo texto a desconfiar das *personae* autorais que, de certo modo, constituem uma espécie de *comic relief* que, paradoxalmente, prepara para a seriedade do romance histórico; por outro, estas figuras acentuam o conforto da ficcionalidade ao constituírem uma ficção que fundamenta outra, ao apresentarem-se como «prefatory ruminations of fictional editors and transmitters such as Jedediah Cleishbotham, Captain Clutterbuck, or Chrystal Croftangry whose editorialisings were intrinsic to the texts they announced» (Millgate, 1987: 111). cremos que, pelas razões já expressas atrás, a opção por integrar narratologicamente estes paratextos na diegese gera leituras mais empolgantes³⁸ e impede-nos de os desconsiderar, como aconteceu ao longo do século XIX.

MACROTEXTO. Propomo-nos ler o conjunto da obra narrativa do Autor de Waverley como um macrotexto. Esse olhar longo permitirá descobrir continuidades e rupturas no entendimento de autoria e autoridade, conceitos que os diversos volumes foram desenvolvendo ao longo dos anos do anonimato e depois se solidificam numa voz aparentemente única, solene e erudita — «the total and undivided author» (Scott, 1832f: li): «The Magnum Opus prefaces consolidate the Waverley novels as a group, subsuming the novels' serial nature in the process of bringing out a final, collected edition, authorized by Scott» (Gaston, 1991: 30). Os *Waverley novels* passam assim de espaço que se apresenta como multi-autoral e polifónico a *continuum* de um escritor de carne e osso³⁹ que a nomear-se prefere a designação de «Autor», definitivamente parecendo recusar, no espaço público do literário, a existência de papel: como o narrador e as personagens para Barthes, também o(s) autor(es) podem ser «essentially "paper beings"» (Barthes, 1975: 261). O percurso narrativo de Walter Scott parece comprová-lo. Para lá (ou cá) da celebridade, da figura pública, do escritor que acumulou graças e desgraças, o entrançado da narrativa

³⁸ Estamos conscientes da ousadia do gesto, mas não gostaríamos de abdicar dele, sem o pôr à discussão. Na realidade, mesmo as leituras mais interessantes de Scott na contemporaneidade tendem a não problematizar a natureza paratextual destas narrativas, i.e., não se interrogam acerca dos cruzamentos narratológicos, estéticos e ideológicos que habitam estes espaços, o que, a nosso ver, é pena.

³⁹ Nas palavras de Robertson: «The personality of the author is set up as a unifying device as thoroughly as had been the evasion of personality between 1814 and 1826» (Robertson, 1994: 152).

escolhe, de forma consistente, o desaparecimento do escritor e a sua tradução prismática numa série de figuras autorais sem existência histórica. Neste sentido, a edição da *Magnum Opus* opera uma alteração que, mais do que transformar radicalmente as concepções de autoria e autoridade, as reescreve num contexto celebratório que é (re)velador:

The *magnum* clearly constitutes a separate version of Scott's entire fictional canon, one in which the novels cohere together as part of a corporate entity, and in which individual novels are encompassed by the new editorial framework and include textual revisions that are a product of that final editorial enterprise. (Millgate, 1987: 116-117)

O macrotexto tem assim um forte pendor (auto)canonizante. As introduções, os apêndices às introduções, as notas copiosas criam uma *persona* autoral que se mantém relativamente estável ao longo dos 48 volumes e gera, paradoxalmente, a ilusão de autoridade estável que é identificável simbolicamente com a figura do autor empírico, o que, por sua vez, lhe dá credibilidade. Paradoxalmente porque a *Magnum Opus* gera pelo menos mais uma voz, mais texto, mais fontes: «It [the process of authoritative annotation] involved putting his life's work in order, making the Waverley Novels coherent as an interrelated series, and constructing around them his most ambitious system of support and defence; a complex historical, autobiographical, and scholarly frame» (Robertson, 1994: 144). A noção de «macrotexto» parece aplicar-se, pois, com vantagem ao estudo da *Magnum Opus*, esse projecto literário concebido nos últimos anos de vida de Walter Scott, em parte para responder às dificuldades financeiras em que se encontrava, mas a história da literatura não se faz apenas de princípios estéticos ou eruditos.⁴⁰ O caso «Walter Scott» é muito instrutivo neste particular.

Antes de prosseguirmos, haverá que explicitar que entendemos aqui «macrotexto» na acepção que alguns teóricos da literatura defendem. Assim, e embora a definição proposta por Vítor Manuel Aguiar e Silva (1983: 577) seja mais esmiuçada e potencialmente mais interessante do ponto de vista conceptual,⁴¹ a restrição a «colectâneas» e a aplicação do

⁴⁰ Mais uma vez recorremos a Robertson para corroboração: «After the financial crash of 1825-6, when Scott was anxious to find ways of maximizing the earning potential of his existing publications, he took up the plan first suggested by Constable, of producing historical and biographical notes for the novels and reissuing them in an authoritative collected format. So began the *Magnum Opus*, first envisaged as 'light work' and now recognized as one of the most significant publishing ventures of the nineteenth century. Having resumed 'a sort of parental control' over his earlier work, Scott proceeded to prepare accounts of the circumstances in which his novels had been composed, their sources in legend, family tradition, or obscure historical fact, and to provide a glossary and notes on customs and local superstitions. The new venture was shaped in part by the exigencies of publishing, and it continues Scott's artistic preoccupation with the relationship between artistic products and their markets» (Robertson, 1994: 143).

⁴¹ Reproduzimo-la aqui para clarificação do que dizemos: «Os contos, as novelas e os poemas de uma colectânea do mesmo autor podem constituir apenas uma sucessão de unidades textuais autónomas,

conceito apenas a poesia ou narrativa de pequenas dimensões, leva-nos a optar pela definição mais inclusiva de Carlos Reis que, explicitando o conceito como «o resultado da agregação de vários textos, normalmente de feição idêntica em termos de género, numa unidade mais ampla, a que se pretende atribuir uma certa **coerência**...» (Reis, 2001: 202), o abre à possibilidade de integrar conjuntos de romances como os *Waverley Novels*: «Registe-se ainda o que ocorre com as **séries romanescas**, situação que pode certamente considerar-se extrema, no que à extensão diz respeito. O macrotexto é aqui formado por diversos romances que cumprem, em conjunto e desejavelmente de forma harmoniosa, determinado projecto literário com eventuais conotações ideológicas... (ibidem: 204).

Embora não tenha sido a primeira série a integrar as narrativas de Scott, a *Magnum Opus* difere das anteriores precisamente porque as transforma num macrotexto ordenado e consequente: numa obra.⁴² Os modos por que essa operação é realizada são diversos.

1. O momento inicial na construção de macrotextualidade é o epíteto «Autor de *Waverley*» com que Scott escolhe identificar a autoria da segunda narrativa daquela que viria a ser a série dos *Waverley Novels*.

embora manifestando uma maior ou menor homogeneidade semântica e formal — sobretudo quando escritos ou reescritos numa zona de datas não muito dispersas —, mas podem também apresentar determinados caracteres temáticos e formais, uma disposição topológica e, por conseguinte, uma distribuição cronológica uns em relação aos outros que tornam justificável que, a seu respeito, se fale de *macrotexto*. Neste caso, os contos e as novelas de uma colectânea ou os poemas de um cancionário não perdem as suas características de entidades textuais autónomas, mas cada uma destas entidades não é funcional e informativamente dissociável das restantes entidades textuais — o significado de uma pode pressupor ou modificar o significado de outra, não é indiferente ler primeiro uma qualquer e depois outra qualquer, etc. —, de modo que a sintagmática do descontínuo representada pelas unidades discretas que são o conto, a novela e o poema lírico se articula com uma sintagmática do contínuo produzida por específicas relações semânticas, formais e pragmáticas que o autor e o leitor instituem entre aquelas entidades textuais» (Silva, 1983: 577).

⁴² Desde 1819 que os *Waverley Novels* começam a ser publicadas em colecções cujo impulso é também macrotextual, se aceitarmos que o agrupamento de narrativas sob uma designação autoral difusa denuncia já a vontade de as entender como obra (como é evidente, não esquecemos a vontade de lucro que também as explica): «He [Constable] was [...] quick to tap the market for handsomely produced collected editions, hence the various series of *Novels and Tales of the Author of Waverley*, *Tales and Romances of the Author of Waverley*, and so on, which he issued from 1819 onwards in post octavo. These editions were followed in their turn by others in duodecimo and 18mo to meet the demand from less wealthy readers, but up to 1825 Constable had not entered the truly mass market. The scheme he proposed to Scott in May 1825 for a *Miscellany* was designed to remedy that omission, and in retrospect this new proposal can be seen as containing the germ of the *magnum opus* edition, as well as of the hundreds of other cheap volumes issued in parts or series that were to flood the market either in the wake of the *magnum* or as part of the so-called 'March of Intellect' of the late 1820s» (Millgate, 1987: 90). A história editorial dos textos de Scott é por demais interessante, mas não pode ser seguida aqui: vide Millgate (1984, 1987), Brown (1987), McAdams (2008), entre outros.

2. A designação *Waverley Novels* tem um carácter agregador que precede a edição da *Magnum Opus*:

The term Waverley Novel is itself older by a decade or so than the *Magnum Opus* edition; it was current not only among Scott's close associates but among general readers on both sides of the Atlantic by the early 1820s, and its beginnings can in fact be traced to that moment in 1815 when Scott determined to issue his second novel, *Guy Mannering*, not entirely anonymously (like his first) but as a new work by the Author of *Waverley* — a conventional descriptive phrase that was shortly to gather to itself extraordinary nominative power. (Millgate, 1984: vii-viii).

3. O facto de a última edição ser um projecto autenticado e autorizado pelo autor histórico que, para mais, cria um transtexto de introduções, notas e demais apêndices, transtexto que reforça os laços de coesão entre os textos. É como vermos de transgressão de fronteiras que se trata — entre autobiografia e ficção, entre volumes distintos, entre o momento inicial da publicação e a última reescrita, entre continuidade e diversidade.

Autobiography provided a horizontal link across the physical boundaries of the various volumes, a counterpoise to the vertical relationship between individual introductions and their novels. Continuity between one introduction and another, together with the less frequent but nevertheless significant cross-referencing between notes in different volumes, made it clear that the *magnum* apparatus belonged to that collective entity the Waverley Novels. (Millgate, 1987: 111)

4. As marcas constantes de intertextualidade (e autotextualidade) — as epígrafes, as ilustrações —, os *topoi* literários (o recurso ao manuscrito descoberto/recebido, a profunda alteridade do passado, a mediania do protagonista em encruzilhada histórica, as heroínas duplas, etc.) e as estratégias narrativas (a paratextualidade exuberante, a multiplicidade de *personae* autorais, a ironia como elemento de distanciamento, o recurso a narrativas-moldura, etc.) e, não menos importante, o êxito que os romances alcançam vão construindo uma rede de sentido transtextual a que a edição derradeira dá corpo mais evidente.

5. Por fim, o facto de a *Magnum Opus* optar por um *corpus* limitado às narrativas, excluindo demais textos, possibilita a construção interpretativa de um enorme macrotexto narrativo. É uma obra, no sentido macrotextual do termo, também porque não pretende ser uma colecção das obras completas do autor.

Everyone has heard of the Waverley Novels. There they sit, ranged on the shelves, as many as forty-eight volumes, affirming by their uniform bindings an inescapable kinship with one another. [...] If the title Waverley Novels had been thought of only at the end of Scott's career as a name for the collected edition of 1829-33 that he liked to refer to as the '*magnum opus*,' the problem offered by the novels as a 'set' would not really amount to much. [...] [E]ach of the Waverley Novels was, so to speak, to the name and the manner

born [...]. To be sure, the achieved effect is partly a product of the introductions and annotations of the final collected edition, the autobiographical and other peripheral matter that carries over from one volume to the next and insists on links between them, but also it derives from an echoing relationship developed among the novels at the time when they were first written. (Millgate, 1984: vii)

Com estas explicitações, pretendemos assinalar marcos fundamentais na nossa reflexão e facilitar a progressão ao leitor a partir desta fronteira.

«I AM A BORDERER»:

A ESCRITA SCOTTIANA COMO PROVOCAÇÃO DA NARRATOLOGIA

Je est un autre.

Arthur Rimbaud, «Lettre à Georges Izambard» (1871)

«I am a borderer [...] between generations» (Scott, 1832f: 80) — eis uma afirmação que, constando de *Chronicles of the Canongate*, se deixa transpor com facilidade para o plano extradiegético do real histórico. A autocaracterização tem o mérito inesperado de constituir talvez uma das figurações menos controversas do autor empírico, já que, como defende Avrom Fleishman, o «estar-entre» — essa espécie de fronteira existencial e ideológica — resulta da capacidade para compreender, em todas as acepções da palavra, impulsos divergentes, senão mesmo opostos: «Scott's inability to choose between them [the values of the past and those of the present day] reflects not a vacillating temperament but a comprehensive vision, for both are absolute and eternal value-systems [...]—the instinct for conserving the past and the instinct for progress and freedom» (Fleishman, 1971: 39). Também David Cottom sugere que é neste território de fronteira que a escrita de Scott se articula e se desenvolve/enreda, embora sustente que desemboca posteriormente naquilo a que chama «a blind road» (127-147):

As it distinguishes between anachronistic and progressive elements in these novels, this borderline passes through every area of judgement within them. On the one side is all that has passed or is passing, bearing the general character of powerful simplicity and romantic excess; on the other, all that is progressive, bearing the character of refinement and inhibition. Scott's novels are typically set in a time of disorder just before the emergence of a new order, and they are typically elegiac, mourning what is about to be lost while announcing what is to come. They are set, in other words, on a borderline

between different historical, political, social, and psychological states... (Cottom, 1985: 128)⁴³

Ao contrário de Fleishman que a lê como luminosa incapacidade e de Cottom que a entende como beco-sem-saída, Andrew Lincoln privilegia, na ideia de «fronteira», a possibilidade de negociação, ou seja, vê o romance histórico como um espaço liminar, de passagem e/ou evasão — de movimento, portanto —, que favorece a confluência de experiências temporais diferentes. Por outras palavras, o que o romance histórico permitiria é a recuperação ilusória de uma perda/ausência:

By negotiating between refinement and what it represses, the fiction links the modern, detached, moderate rationality of the narrator and hero to a restored sensorial excitement, and connects the reader vicariously to a passional self momentarily free from habitual restraint (although in practice, still carefully insulated from any action that would seriously offend conventional properties). On the one hand, the novels appeared to recommend the detachment and moderation fostered by enlightened rationality [...]. On the other hand, they seemed to compensate for the repression required by that rationality. (Lincoln, 2007: 25)

Das três perspectivas citadas, pode concluir-se com Bob Chase que «the use we make of his [Scott's] narratives is our affair» — podendo este posicionamento aplicar-se a qualquer texto, não deixa de ter implicações (mais) imbrincadas na escrita de Walter Scott.

Independentemente de interpretações individuais, inquestionável parece-nos ser que a noção de «fronteira», e sua permanente transgressão, permeia, tanto semântica como formalmente, toda a escrita scottiana. Não sendo apenas *topos* literário, a ideia traduz-se na própria concepção e construção narrativa: de um lado, temos fronteiras geográficas (*lowlands/highlands*), temporais (passado/presente, primitivismo/civilização, precariedade/permanência), ideológicas (erudição/cultura oral, estética aristocrática/ética burguesa, tradição/progresso), literárias (*romance/romance*, literatura popular/literatura

⁴³ Ao contrário de Fleishman, Cottom vê a presença de «fronteiras», literais e metafóricas, na narrativa de Scott como deriva difusa e vacilante: «The result is not a final choice of one side or the other but rather a continual vacillation of the narrative—and, presumably, of its ideal reader—between two kinds of values. The result, in other words, is a confusion between enlightenment and the darkness of ignorance: a blind road» (Cottom, 1985: 146). O macrotexto dos *Waverley novels* ficaria assim refém dos valores contraditórios representados por polaridades aparentemente irresolúveis que se manifestam em todos os períodos de transição (Fleishmann, 1971: 38). A isto parece responder, dos idos de 1827, Chrystal Croftangry quando escreve: «The object of the whole publication is, to throw some light on the manners of Scotland as they were, and to contrast them, occasionally, with those of the present day. My own opinions are in favour of our own times in many respects, but not in so far as affords means for exercising the imagination, or exciting the interest which attaches to other times. I am glad to be a writer or a reader in 1826, but I would be most interested in reading or relating what happened from half a century to a century before. We have the best of it» (Scott, 1832f: 86).

A questão da fronteira interessa-nos porque encontra eco na construção dos próprios romances, como tentaremos mostrar neste capítulo.

erudita, história/ficção); de outro, liminalidades endógenas a uma escrita que assenta em narrativas de narrativas de narrativas.

O processo espiralado de narrar instaura em simultâneo um espaço de cruzamento entre metanarração e hiperdiegese, i.e., as narrativas que emolduram os romances propriamente ditos, narrativas-fronteira, assumem formas diversas — dedicatórias, prefácios, introduções, perorações, notas ao leitor, posfácios, *postscripts*, actas, etc. — constituindo nuns casos histórias sobre a história (ficcional ou verdadeira) e apresentando-se noutros como patamares que instituem um lugar de passagem do «real» para o ficcional, lugar que faz já parte da diegese, no sentido em que lhe dá forma e, mais do que uma indicação de leitura relativamente à narrativa principal (= romance histórico), instaura uma consciência narrativa que — ao invés de ser inocente, como o carácter lúdico pode fazer parecer — contamina e determina a diegese, expondo ludicamente a índole textual das narrativas e criando uma espécie de indócil *Verfremdungseffekt*.⁴⁴ Este efeito de distanciamento traduz-se numa transgressão da aura de realismo que permeia a obra, assumindo provocatoriamente o seu carácter artificial, como se se dissesse «esta não é uma narrativa verdadeira».⁴⁵ Patricia S. Gaston formula assim o problema, acentuando a renovada contemporaneidade dos textos:

Through various kinds of authorial play, the Waverley prefaces compel the reader to encounter the Waverley novels as fabrications—as made objects, found objects, commercial objects. In this way, they offer an interesting commentary on the claims not only of the realist novel, but also of historiography itself. At a time when the claims of historiography to present an objective ("serious") picture of the past are being viewed with suspicion (as, for example, in the work of Hayden White), Scott's own refusal to be a wholly "serious" historical novelist takes on contemporary relevance. (Gaston, 1991: 18)⁴⁶

⁴⁴ Richard Waswo também evoca Berthold Brecht, embora de um ângulo diferente: «Historically, of course, Scott's central values of honor and credit are associated with aristocratic principle and bourgeois expediency; and the balanced impartiality with which he displays the strengths and weaknesses of both while showing the declining power of the former and the rising power of the latter has been universally praised. What his vision of the past ultimately achieves, therefore, is a kind of Brechtian *Verfremdungseffekt*: his novels show that class divisions, religious convictions, and political institutions are not 'natural' but historical. They are always changing, since their real authority is derived only from social assent and is always threatened by any form of dissent» (Waswo, 1980: 323).

⁴⁵ Exemplar deste efeito é «Answer by "The Author of Waverley" to the foregoing letter from Captain Clutterbuck», em *The Monastery* (1820). Nesta epístola, um autor de papel — o Eidolon ou "Autor de Waverley" ou, como o próprio diz, «[a] shadow—and an impersonal author is nothing better—can cast no shade» (Scott, 1831d: xxxiv) — põe na ordem outro autor, também ele de papel, com o argumento de que Clutterbuck, o autor em causa, é ficcional (Scott, 1830f: xc-xciv).

⁴⁶ Em rigor, não cremos que Hayden White se revisse nesta formulação, porquanto a problematização da objectividade não pode confundir-se com falta de seriedade.

Esta copiosa paratextualidade é, de resto, o traço que define, estruturalmente, a série de textos designada por *Waverley Novels*: as narrativas são mediadas por uma ou mais narrativas que se apresentam como limiares. E se muita desta liminalidade paratextual é comum ao romance oitocentista — títulos, epígrafes, dedicatórias, prefácios —, o uso que deles faz Scott é absolutamente idiossincrático, desde logo porque o material que emoldura a narrativa principal junta duas características singulares: é torrencial⁴⁷ e, mais importante, é sempre narrativo e ficcional.

Na obra *Paratexts* (1997), Gérard Genette afirma que «[t]he most common formal (and modal) status of the preface is, clearly, that of a discourse in prose, which in its discursive features may contrast with the narrative or dramatic mode of the text...» (1997: 171). Porém, como seria de esperar depois de declaração tão imperfeita diante da realidade literária, o autor apressa-se a enumerar exceções e nelas encontramos, naturalmente, Scott:

Others may, in the whole or in part, adopt the narrative mode — for example in order to account, truthfully or not, for the circumstances in which the work was written (prefaces by Scott, Chateaubriand, James, Aragon) or the circumstances in which the text was discovered, when it is attributed to a fictive author (*Gulliver's Travels*, Constant's *Adolphe*, Eco's *Name of the Rose*)... (*ibidem*)

Sintomático da recepção global da escrita scottiana até aos anos 90 é o facto de Genette incluir os paratextos dos *Waverley novels* no grupo de prefácios que descrevem as condições de produção da obra e não no dos que criam um universo ficcional que lhes permite explicar o aparecimento (e não a génese) dos textos. Ora este enquadramento explicará, na melhor das hipóteses, a paratextualidade tardia na tessitura narrativa de Walter Scott — i.e., o conjunto de textos que constitui o limiar da *Magnum Opus*. Excluídas ficarão as múltiplas narrativas-limiar que antecedem os romances desde *Waverley* (1814) até *Count Robert of Paris* (1831), porquanto todas elas encenam autores ficcionais e descrevem as circunstâncias em que o texto foi encontrado/recebido — Scott emparelharia, pois, melhor com Swift ou Eco do que com Chateaubriand ou James. O próprio Genette parece admitir este ponto de vista mais adiante, no capítulo dedicado aos prefácios, quando,

⁴⁷ O carácter imenso da paratextualidade em Scott é reconhecido por uma mão-cheia de críticos contemporâneos, ainda que muitas vezes de forma surpreendentemente displicente e marginal. Entre os que reflectem mais demoradamente sobre esta questão contam-se Genette (1997), Gaston (1991), Robertson (1994). Gaston é clara quando afirma: «Prerequisite to a rereading and revaluation of the *Waverley* prefaces [...] is an awareness of their sheer abundance, and of the number of fictional authors, narrators, editors, and commentators, who together comprise what I term the *Waverley personae*» (1991: 18). A leitura que aqui propomos é resultado de um diálogo estreito com a obra de Gaston e Genette (1997), embora pretendamos levar mais longe a argumentação, nomeadamente ao interrogar categorias e definições narratológicas que os autores tomam como adquiridas e nos parecem, pelo contrário, problemáticas e difusas, como já tivemos ocasião de referir.

tão ao gosto estruturalista, apresenta a grelha para caracterização das possibilidades prefaciais que a seguir se reproduz, juntamente com a ponderação posterior.

Regime \ Role	Authorial	Allographic	Actorial
Authentic	A Hugo for <i>Cromwell</i>	B Sartre for <i>Portrait d'un inconnu</i>	C Valéry for <i>Commentaire de Charmes</i>
Fictive	D "Laurence Templeton" for <i>Ivanhoe</i>	E "Richard Simpson" for <i>Gulliver</i>	F "Gil Blas" for <i>Gil Blas</i>
Apocryphal	G *"Rimbaud" for <i>La Chasse spirituelle</i>	H *"Verlaine" for <i>La Chasse spirituelle</i>	I *"Valéry" for <i>Commentaire de Charmes</i>

(*ibidem*: 181)

In the *fictive authorial* preface, the alleged author and his preface-writer are the same fictive character. **This cell D is preeminently illustrated by the works of Walter Scott**, starting with the *Tales of My Landlord* (first series, from 1816, including *The Bride of Lammermoor*, 1819), attributed to "Jedediah Cleishbotham," who will pass his pen on to the "Templeton" of *Ivanhoe*, the "Clutterbuck" of *The Fortunes of Nigel*, and the "Dryasdust" of *Peveril of the Peak*. (*Ibidem*: 188, sublinhados nossos)

De facto, das vinte e oito narrativas que compõem os *Waverley Novels*, só cinco — *Guy Mannering* (1815), *Kenilworth* (1821), *St Ronan's Well* (1824), *The Talisman* (1825) e *Anne of Geierstein* (1829) — não estão insertas em narrativas hiperdiegéticas. Constituindo *estruturalmente* uma forma de paratexto — os textos localizam-se, muitas vezes, fora do espaço da narrativa principal, o que resulta claro dos títulos e da organização macrotextual⁴⁸ —, esta liminalidade hiperdiegética desempenha funções diversas dentro da narrativa: divertimento, ocultação da autoria empírica e aspiração à alteridade, acentuação da historicidade do narrado e criação de verosimilhança historiográfica, reforço da textualidade e ênfase da índole ficcional dos textos, exposição de um entendimento do literário, entre outras.

⁴⁸ É este o caso de *The Heart of Midlothian*, *The Legend of Montrose*, *Ivanhoe*, *The Monastery*, *The Abbot*, *The Fortunes of Nigel*, *The Peveril of the Peak*, *Quentin Durward*, *Redgauntlet*, *The Betrothed*, *Woodstock* e *The Count Robert of Paris*. Noutros romances, a narrativa-limiar, embora colocada dentro do espaço convencional do romance, está claramente identificada com as designações «Introductory» (*Waverley* e *St. Valentine's Day or, The Fair Maid of Perth*) ou «Preliminary» (*The Black Dwarf* e *The Tale of Old Mortality*). Um terceiro grupo é aquele composto por narrativas-limiar que, não deixando dúvidas acerca da sua natureza, não apresentam qualquer designação (*vide infra* a exposição sobre *Chronicles of the Canongate* ou ainda *The Bride of Lammermoor*).

Ao apresentar um aparelho paratextual evidente e, muitas vezes, imbrincado, que põe em evidência a textualidade das narrativa e em causa o realismo que alguns defendem caracterizar a prosa de Scott (*vide* sobretudo Lukács, 1937), cada uma dos *Waverley novels* providencia instrumentos para a desconstrução dos textos, convidando a uma leitura simultaneamente espirituosa e consciente da artificialidade romanesca: «The Waverley prefaces demonstrate a highly sophisticated awareness of the elements of play which transpire between fiction and reality and among fictions themselves. In the Waverley novels, authorial play takes a variety of forms: authorial intrusion, authorial anonymity and disguise, manipulation of historical data and chronology, self-conscious anachronisms, character type-naming, and systematic pointing up of the text as text» (Gaston, 1991: 17-18).

Nesta medida, a ideia de narrativa que emerge do macrotexto dos *Waverley novels* poderia aproximar-se de uma estética quase pós-moderna ao criar o efeito de distanciamento de que falámos, evidenciando assim uma propensão para a auto-reflexividade e a problematização da natureza da verdade, um gosto travesso pelo jogo e pela questionação da autoria/autoridade e vontade de não se levar muito a sério.⁴⁹

The distancing effect will be maintained by using slightly out-of-date forms of language and a style slightly more formal than the popular prose of the day. The persona (or personae) speaking the narrative voice(s) will never pretend to be a hypothetical, neutral, 'contemporary' observer of the narrated events. Instead, pretending to be the chatting contemporary of the reader, the voice of the narrator(s) will continually thwart any potential illusion that the past of the tale is somehow being experienced 'in the present', by employing a rhetoric of 'at that time', 'at that period', 'sixty years since', etc. It should be almost superfluous to note that the narrator is also constantly chatting about the process of composition itself, inviting the reader to play with the evidence revealed and withheld, and making intertextual inferences to the devices of other authors [...] (Chase, 1996: 119-120)

Neste enquadramento, não admira que Bob Chase se interrogue por que razão a crítica pós-estruturalista não se interessou («has not yet digested») pelos textos de Scott. Não admira também que, como recorda o autor, «the dominant aesthetics of 'realism' banished Scott from the Great Tradition and from the canon as a whole» (*ibidem*).

A paratextualidade aparece-nos, nos *Waverley Novels*, como uma forma de exhibir a textualidade enquanto heterotextualidade, já que os «autores» são sempre outros que não o «Autor de *Waverley*» que assina a obra, produz efeitos directos na diegese — na

⁴⁹ Na próxima secção deste capítulo, veremos como a propensão de Walter Scott para não se levar a sério produziu leituras periféricas dos seus romances e deixou traço na imagem que se faz do autor.

conceptualização e legitimação da narrativa principal como romance histórico — e na percepção da autoria como construção. Esta arquitectura autoral resulta, pela acumulação de paratextos, numa constante deslocação do autor textual para um nível anterior na estrutura do texto. O prefácio à 3.^a edição de *Waverley* é eloquente acerca deste diferimento — mais uma vez, o cruzamento das convenções literárias da época e da ironia típica do Autor de *Waverley* é magistral: «The Author, as he is unconscious of any thing in the work itself (except perhaps its frivolity) which prevents its finding an acknowledged father, leaves it to the candour of the public to choose among the many circumstances peculiar to different situations in life such as may induce him to suppress his name on the present occasion» (Scott, 1829a: 4). Logo porém, o Autor, sempre na terceira pessoa, se apressa a sugerir possibilidades que expliquem talvez o anonimato:

He may be a writer new to publication and unwilling to avow a character which he is unaccustomed; or he may be a hackneyed author, who is ashamed of too frequent appearance, and employs this mystery, as the heroine of the old comedy used her mask, to attract the attention of those to whom her face had become too familiar. He may be a man of a grave profession, to whom the reputation of being a novel-writer might be prejudicial; or he may be a man of fashion, to whom writing of any kind might appear pedantic. He may be too young to assume the character of an author, or so old as to make it advisable to lay it aside. (*Ibidem*)

Esta postergação da autoria, acompanhada de expressões parentéticas de um decoro irónico, é, como observa Patricia Gaston, típica dos romances scottianos que se jogam na ficcionalização da autoridade autoral e na transtextualidade da narrativa. Esta última acaba por ser mais uma forma de adiamento da autoria porque a maior parte dos textos resulta, narrativamente, de manuscritos encontrados ou recebidos pelas *personae* autorais ou, em alternativa, ouvidos contar.

Tudo parece concorrer para uma visão instável da autoria: sucessão de figuras autorais de difícil categorização — há quem lhes chame autores, narradores, autores-narradores (Ferris, 1991; Robertson, 1994), pseudónimos (*vide* Gaston, 1991: 10) —, sequência de peripécias narrativas a remeter a autoria primeira para instâncias sempre mais longínquas — em geral, um manuscrito que resulta de um relato oral e chegou à posse do autor após muitas instâncias e aventuras —, séries de textos e vozes que se vão antepondo (e interpondo) à narrativa principal. Tudo isto resulta, por um lado, numa hipercodificação da autoria, nunca antes tematizada de forma tão manifesta e convoluta, e, por outro, num diferimento constante da figura do autor histórico.

The *Waverley* prefaces systematically concern themselves with the manipulation of authorial identity and narrative authority. A model for narrative play may be found here. By *narrative play*, I mean the overt signs of self-entertainment and amusement on the part of the narrative persona. But I would also include the instability and impermanence of authorial or narrative responsibility, the barriers between appearance and reality, teller and listener, reader and text. (*Ibidem*: 16)

Precisamente por se tratar de um jogo narrativo, consideramos os paratextos textos narrativos hiperdiegéticos e não tecido discursivo extradiegético, porquanto estas narrativas constituem espaços narrativos ficcionais que, podendo estar aquém/além do discurso diegético principal, estabelecem com ele uma relação ambivalente de contágio e são, em grande parte, responsáveis pela criação de uma tessitura transtextual que, com a edição da *Magnum Opus*, se torna evidentemente macrotextual.

Num certo sentido, como vimos, «o Autor de *Waverley*» é o primeiro construto autoral da paratextualidade da escrita scottiana — uma espécie de lugar ortónimo a antecipar e acolher a plural heteronímia de Jedediah Cleishbotham, Peter Pattieson e do irmão Paul, de Dr. Jonas Dryasdust e Jonathan Oldbuck, de Laurence Templeton e Chrystal Croftangry, do Capitão Cuthbert Clutterbuck, mas também de Helen Goldie e John M'Diarmid, Martha Bethune Baliol e Martha Buskbody, todos eles com uma história, um passado, às vezes família (Mrs. Jedediah Cleishbotham, Janet MacEvoy) e amigos, também eles portadores de história(s). Porque seria impossível reconstituir aqui a (auto)caracterização de cada uma destas figuras, deixamos, a título exemplar, parte da de Captain Clutterbuck, que tem o interesse acrescido de ser apresentada num texto assim designado «Introductory Epistle from Captain Clutterbuck, late of his Majesty's—Regiment of Infantry, to the Author of "*Waverley*"».

You shall have my history, sir, (it will not reach to three volumes) before that of my manuscript; and as you usually throw out a few lines of verse, (by way of skirmishers, I suppose,) at the head of each division of prose, I have had the luck to light upon a stanza in the schoolmaster's copy of Burns which describes me exactly. I love it better, because it was originally designed for Captain Grose, an excellent antiquary, though, like yourself, somewhat too apt to treat with levity his own pursuits:

'Tis said he was a soldier bred,
And one wad rather fa'en than fled;
But now he has quit the spurtle blade,
And dog-skin wallet,
And ta'en the—antiquarian trade,
U think they call it. (Scott, 1830f: xxxvi)

A descrição continua com a referência à escolha de profissão, à morte da tia que lhe permite algum desafogo e ao interesse crescente pela matéria do passado. Relativamente ao excerto supramencionado, saliente-se que, transcendendo a figura do autor de papel, a ironia nele

presente tem como destinatário uma instância autoral que é, ao mesmo tempo, autor de papel (*persona* autoral), autor textual (=criador de Clutterbuck e designação que assina o romance) e supratextual (ou transtextual), na medida em que esta personagem habita outras narrativas de que se reclama autor. A ironia funciona, de resto, a dois níveis: por um lado, acentua a textualidade de Clutterbuck que encontra descrição exacta num poema de Burns; por outro, ao autor de papel é concedido parodiar a figura do autor histórico.

Por todos estes motivos, as observações que Clutterbuck faz ao Autor de *Waverley* não poderiam ser feitas por um pseudónimo do autor, como quer Gérard Genette. Também porque a nenhuma delas é dado assinar efectivamente qualquer das obras de que se diz autora. Esta evidência dá, de resto, azo a um dos paratextos mais insólitos: o da assembleia geral de autores em *The Betrothed* (1825).

A meeting of the gentlemen and others interested in the celebrated publications called the Waverley Novels, having been called by the public advertisement, the same was respectably attended by various literary characters of eminence. And it being in the first place understood that individuals were to be denominated by the names assigned to them in the publications in question, the Eidolon, or image of the author, was unanimously called to the chair, and Jonathan Oldbuck, Esq. of Monkbarns, was requested to act as Secretary. (Scott, 1832c: xxiv)

O objectivo da reunião é encontrar formas de legitimação da autoria dos *Waverley novels* e ponderar a proposta do Eidolon de constituir «a joint-stock trade in fictitious narrative, in prose and verse» e submetê-la «to the Legislature for an Act of Parliament in ordinary, to associate us into a corporate body, and give us a *persona standi in judicio*, with full power to prosecute and bring to conviction all encroachers upon our exclusive privilege» (*ibidem*: xxvi). Contra esta proposta insurgem-se as figuras autorais por considerarem ser esta «an attempt to obtain over us, *per ambages*, and under colour of an Act of Parliament, a despotic authority, inconsistent with our freedom» (*ibidem*: xxxvi). O texto é, por um lado, hilariante, e, por outro, ilustrativo da concepção lúdica e partilhada de autoria que caracteriza, na nossa opinião, as narrativas scottianas.⁵⁰ Não podemos demorar-nos mais neste paratexto, mas citaremos ainda a definição de autoria que, jocosamente, se depreende

⁵⁰ A concepção de literatura como espaço comum e partilhado perpassa todos os textos, mas manifesta-se de forma clara na abundância de epígrafes — para uma reflexão mais aprofundada sobre as funções da epígrafe, vide Genette (1997: 156-160) —, na disponibilidade para o anonimato e na inclusão, na *Magnum Opus*, de ilustrações. A propósito do uso de epígrafes, leia-se Millgate (1987: 80-81): «Scott could not claim to have been the first novelist to employ epigraphs, and he did not begin using them until two thirds of the way through the final volume of *Waverley*, but in the course of *Guy Mannering* he developed them into a vehicle for authorial commentary through allusion in a manner that was to characterise all the subsequent works of the Author of *Waverley*, and that was to be imitated, though never equalled, by a host of nineteenth-century successors, including Fenimore Cooper, Elizabeth Gaskell, and George Eliot».

do seguinte excerto — note-se ainda a vontade de brincar com os seus contemporâneos e com a instituição literária, assim como a ironia auto-reflexiva com que se refere a torrencialidade da produção:

While the public have been idly engaged in ascribing to one individual or another the immense mass of various matter, which the labours of many had accumulated, you, gentlemen, well know, that every person in this numerous assembly has had his share in the honours and profits of our common success. It is, indeed, to me a mystery how the sharp-sighted could suppose so huge a mass of sense and nonsense, jest and earnest, humourous and pathetic, good, bad, and indifferent, amounting to scores of volumes, could be the work of one hand, when we know the doctrine so well laid down by the immortal Adam Smith, concerning the division of labour. (*Ibidem*: xxv)

Retomando a argumentação, não é, de forma alguma, de pseudónimos que se trata, antes de uma multiplicidade de figuras que habitam o conceito de autoria. Se é verdade que, nas narrativas scottianas, as figuras autorais nunca alcançam o grau de autonomia formal, estilística e temática dos heterónimos em Pessoa, não o é menos que Jedediah Cleishbotham, Chrystal Croftangry ou Cuthbert Clutterbuck são dotados de personalidade e história, podendo assim, em nosso entender, falar-se *pelo menos* de uma apetência pela alteridade que se aproxima da heteronímia. Além de terem caracterização própria, as figuras transitam de paratexto para paratexto — sobretudo, mas não só, dentro das séries que são as suas⁵¹ —, interpelam outras personagens também elas fictícias, desafiam o «Autor de Waverley», criticam Walter Scott, numa rede dialógica sem par:⁵²

The fictive authorial preface [...] is, as I have already said, eminently — and even, to my knowledge, exclusively — represented by Walter Scott in a great many of his novels, from 1816 on. The most important examples — all by virtue simply of dedications or dedicatory epistles with a prefatorial function — are *Tales of My Landlord*, *Ivanhoe*, *The Fortunes of Nigel*, and *Peperil of the Peak*. It is here, with these prefaces, that the paratextual game of

⁵¹ Algumas das narrativas são publicadas em séries, a saber: *Tales of My Landlord* (4 séries que incluem *The Black Dwarf*, *The Tale of Old Mortality*, *The Heart of Midlothian*, *The Bride of Lammermoor*, *Legend of the Montrose*, *Count Robert of Paris*), *Tales of the Crusaders* (*The Betrothed*, *The Talisman*), *Chronicles of the Canongate* («Highland Widow», «The Two Drovers», «The Surgeon's Daughter», *St. Valentine's Day, or, the Fair Maid of Perth*).

⁵² Vide esforço de Genette para conter a exuberância dos patamares e figuras-limiar de Scott: «Some of Scott's novels have the distinctive feature of being dedicated to an imaginary character: Reverend Dryasdust, member of the Antiquarian Society, for *Ivanhoe* and *The Fortunes of Nigel*, and Captain Clutterbuck for *Peperil of the Peak*. But the point is that the dedication, or the dedicatory epistle fulfilling the function of a preface, or the prefatory letter, forms part of the pseudonymous game that, after 1816, Scott substituted for or superimposed on the anonymity of the early *Waverley Novels*. The main loaner name, Jedediah Cleishbotham, therefore shoulders responsibility for (for example) the introductory chapter of *Old Mortality* and the dedication to the reader of the introduction of the *The Heart of Midlothian*. The dedications of *Ivanhoe* and *Nigel* to Dryasdust are signed Laurence Templeton and Cuthbert Clutterbuck, respectively, signatures that indirectly cause Templeton and Clutterbuck to be presumed the authors of these novels. Then the game gets complicated by inversions and other diversions [...]» (1997: 134). Vide ainda subcapítulo dedicado aos prefácios autorais fictivos (*ibidem*: 284-288).

imagining the author gets complicated in a way that makes them, for us, the most novelistic and fascinating part of an œuvre that has otherwise been somewhat affected by the age limit. (Genette, 1997: 284)

De resto, a interpenetração do real e do ficcionado institui um modelo de paratexto que assenta, parece-nos, num diálogo estreito com a diegese, no sentido em que o texto faz depender a verosimilhança da história de uma autoria ficcionada.

«I am a borderer [...] between generations» (Scott, 1832f: 80). O autor destas palavras, Chrystal Croftangry — *alter ego* da personagem Walter Scott, editor da *Magnum Opus* e autoproclamado «sole and unaided author of these Novels of Waverley» (1832f: xii) —, é uma figura de charneira (também) porque surge numa altura em que os autores de papel são já uma redundância.

Uma vez desvelada a autoria em 1827, revela-se, todavia, uma outra necessidade: a da preservação simbólica, no espaço do romance, do recato autoral, reserva que, a um tempo, traduz e promove o espaço de alteridade que é o romance. Isto mesmo nos confessa o «Autor» quando escreve que «I was willing to break, if I may so express it, the abruptness of my personal forthcoming, by investing an imaginary coadjutor with at least as much distinctness of individual existence as I had ever previously thought it worth while to bestow on shadows of the same convenient tribe» (*ibidem*: xxx).

A repugnância pela visibilidade é um *topos* da escrita scottiana que, como temos vindo a defender, parece afirmar (e confirmar) a asserção de que «[o] desígnio central que rege o romance é a vontade de construir um mundo possível que possua nítida independência em relação ao romancista — desígnio de objectivar, na escrita, eventos, estados, personagens e coisas» (Silva, 1983: 601). A este propósito, o testemunho que Jane Millgate nos dá dos processos de escrita e autoriação em Walter Scott é eloquente:

[I]t is perhaps significant that even after the facts about authorship of the novels had become public knowledge Scott was still reluctant to insert his own name in place of that of the Author of Waverley on the title-page of *Chronicles of the Canongate*. As late as 1830 Cadell reported that when Scott was asked whether *Count Robert of Paris* 'should be announced by "Sir Walter Scott Bart" or by "the Author of Waverley" he preferred the latter decidedly for many reasons'. (Millgate, 1987: 63)

A introdução a *Chronicles of the Canongate* constitui, de certo modo, uma *mise en abyme* do macrotexto dos *Waverley Novels*, porquanto a primeira narrativa que as integra, «The

Highland Widow», é publicada em 1827, data da revelação da autoria. A publicação desse ano integra a introdução à primeira série, assinada «Walter Scott. Abbotsford, October 1, 1827» que, na edição de 1832, ocupa as páginas viii a xxx. Depois há uma página com o título *Chronicles of the Canongate*, a que se seguem cerca de 120 páginas e sete capítulos⁵³ de apresentação de Chrystal Croftangry, findos os quais se apresenta novo título, desta feita «The Highland Widow», cujo primeiro capítulo começa com «Mrs. Bethune BALIOL's memorandum begins thus:—» (*ibidem*: 123). Mrs. Baliol é uma personagem apresentada por Croftangry nas páginas introdutórias e que lhe deixa, em herança, um manuscrito que vem a constituir a primeira das narrativas agrupadas sob a designação de *Chronicles of the Canongate* (primeira série).⁵⁴ Concluída a narrativa, regressa-se a Croftangry que, num capítulo intitulado «Mr Croftangry introduces another tale», enquadra a segunda narrativa, «The Two Drovers».

Ora, um dos traços que torna a edição da *Magnum Opus* um cometimento extraordinário é o facto de acrescentar a todas estas narrativas novo material paratextual (introdução, notas, apêndices, etc.) que, neste caso, é urdido de forma a integrar os paratextos anteriores, sublinhando assim (e não elidindo) o facto de que «[t]here has always been an inbuilt plurality in the identity of the 'Author of *Waverley*'» (Robertson, 1994: 117).

Esta nova forma de paratextualidade — solene, autoconsagratória, erudita —, que inclui, além de introduções profusas e académicas, uma prodigalidade de notas e apêndices às introduções, constrói uma nova imagem de autor implicado que procura, enquanto estratégia textual, uma aproximação à proposta controversa de Wayne Booth para esta instância: «They [the implied authors] are in one sense *more* [than their flesh and bone counterparts], and of course far more admirable and influential: in wiping out the selves

⁵³ Os títulos dos capítulos, por demais interessantes, indiciam ainda a existência de um autor textual, categoria de que, ao contrário de Gérard Genette mas em dissídio com Wayne Booth, não queremos prescindir. Voltaremos mais adiante a esta questão, por ora ficam os títulos a testemunhar a concepção de que se trata de «uma representação funcional de uma série de traços que operam a inserção do texto no conjunto mais lato das práticas sociais e simbólicas. O autor textual marca, no texto, ao mesmo tempo essa operação e essa dilação» (Buescu, 1998: 25): Chapter I. Mr Chrystal Croftangry's account of himself.; Chapter II. In which Mr Croftangry continues his story.; Chapter III. Mr Croftangry, inter alia, revisits Glentanner.; Chapter IV. Mr Croftangry bids adieu to Clydesdale; Chapter V. Mr Croftangry settles in the Canongate; Chapter VI. Mr Croftangry's account of Mrs Bethune Baliol; Chapter VII. Mrs Baliol assists Mr Croftangry in his literary speculations. Quem, se não o autor textual (instância ante-Croftangry), poderia ser responsável por estes títulos?

⁵⁴ Integram este conjunto as seguintes narrativas: «The Highland Window», «The Two Drovers» e «The Surgeon's Daughter» (primeira série) e *St Valentine's Day, or, The Fair Maid of Perth* (2.ª série). Na *Magnum Opus*, «The Surgeon's Daughter» é publicado no último volume, juntamente com *Castle Dangerous*. O volume XLI da *Magnum Opus* inclui ainda «three detached stories, which appeared the year after [1828] in the elegant compilation called "The Keepsake"» (Scott, 1832f: iv).

they do not like, the poets have created versions that elevate both their worlds and ours. Just think how impoverished our lives would be without such acting out of superior versions» (Booth, 2008: 85).⁵⁵ As estratégias retóricas dos paratextos da *Magnum Opus* apostam claramente numa identificação do autor implicado com o empírico,⁵⁶ na medida em que apresentam supostamente «Scott's later, more seductive, and more lastingly authoritative, authenticating voice: that is, the autobiographical voice introduced in the *Magnum Opus* edition, in which Scott creates an authorial persona whose pronouncements about origins and authority have been more difficult to refute than those of Peter Pattieson or Dr Jonas Dryasdust» (Robertson, 1994: 18). Todavia, tal como Fiona Robertson, estamos em crer que esta é apenas «the best and most lastingly persuasive of all his disguises, 'Walter Scott'» (*ibidem*: 118), melhor no sentido em que parece ser mais convincente, logo, mais eficaz.

The new frames of the *Magnum Opus*, secure of the audience for the novels, are at liberty to disarm criticism by avowing faults; to smooth over anything clumsy or contentious by

⁵⁵ Esta construção de autor implicado parece-nos contender com as figuras autorais que o Autor de *Waverley* propõe como quase-heterónimos nas 1.^{as} edições das narrativas, porquanto de nenhuma das figuras se poderia dizer que constitui «a realer, truer, more genuine version» do autor empírico (Booth, 2008: 85-86), nem nos parece que uma tal leitura contribua de forma pertinente para entender a formação do conceito de «autoria» em Scott ou, em boa verdade, na maior parte dos autores contemporâneos. Parece-nos antes que a defesa de um tal posicionamento por parte de autores — Booth alicerça a sua definição parcialmente numa observação de Saul Bellow (*ibidem*; 77) — mais não é que uma encenação pública de autoria, como entendemos ser aqui o caso. De resto, o artigo «Resurrection of the Implied Author: Why Bother» parte do pressuposto duvidoso de que o trabalho dos autores empíricos seria uma espécie de depuração consciente dos aspectos mais desagradáveis das personalidades (*vide* pp. 78, 79 e toda a argumentação em torno da pessoa de Sylvia Plath).

⁵⁶ O exemplo mais eficaz desta procura de identificação do autor textual com o histórico são as palavras que fecham *Castle Dangerous*, último volume da *Magnum Opus*. Citamo-las aqui na íntegra porque atestam também da celebridade de Walter Scott e porque constituem um documento tocante de humanidade e salubridade emocional: «The gentle reader is acquainted, that these are, in all probability, the last tales which it will be the lot of the Author to submit to the public. He is now on the eve of visiting foreign parts; a ship of war is commissioned by its Royal Master to carry the Author of *Waverley* to climates in which he may possibly obtain such a restoration of health as may serve him to spin his thread to an end in his own country. Had he continued to prosecute his usual literary labours, it seems indeed probable, that at the term of years he has already attained, the bowl, to use the pathetic language of Scripture, would have been broken at the fountain; and little can one, who has enjoyed on the whole an uncommon share of the most inestimable of wordly blessings, be entitled to complain, that life, advancing to its period, should be attended with its usual proportions of shadows and storms. They have affected him at least in no more painful manner than is inseparable from the discharge of this part of the debt of humanity. Of those whose relation to him in the ranks of life might have ensured him their sympathy under indisposition, many are now no more; and those who may yet follow in his wake, are entitled to expect, in bearing inevitable evils, an example of firmness and patience, more especially on the part of one who has enjoyed no small good fortune during the course of his pilgrimage.

The public have claims on his gratitude, for which the Author of *Waverley* has no adequate means of expression; but he may be permitted to hope, that the powers of his mind, such as they are, may not have a different date from those of his body; and that he may again meet his patronising friends, if not exactly in his old fashion of literature, at least in some branch, which may not call forth the remark, that—

"Superfluous lags the veteran on the stage."» (Scott, 1833c: 145-146).

Observe-se que, mesmo aqui, no mais íntimo dos registos — o do desaparecimento real do sujeito histórico e textual —, encontramos um autor a falar de si na 3.^a pessoa do singular.

presenting it as part of a traditional tale heard in childhood; and to gather the works into a temporary narrative harmony and a new market. They are just as directive as the frames of the first editions. Their notes, also, are not closures of fiction but new beginnings. In Scott's notably fluid stratagems of authenticity and fictionality, source becomes story just as surely as, in the increasingly referential world of the first-edition frames, story becomes source. (*ibidem*: 120)

Regressemos, todavia, ainda a *Chronicles of the Canongate*, para, tomando-o como exemplar, reflectirmos sobre os modos como a paratextualidade se enreda na narrativa. A introdução à *Magnum Opus*, datada de 1831, ocupa as páginas iii a vii, interrompendo-se o texto no seguinte passo: «The Introduction to the first series of *Chronicles of the Canongate* ran, then, in these words: ». Segue-se a introdução de 1827, a que fizemos referência acima, que termina na página xxx, sendo, nessa altura, separada por um traço longo do prosseguimento da introdução de 1831 que é concluída e assinada, na página xxxiv, por «W.S. Abbotsford, Aug. 15, 1831». Os patamares paratextuais não findam, porém, aqui, porquanto, no encalço da introdução à introdução, surge um «Appendix to Introduction», com a informação que passamos a transcrever: «[It has been suggested to the Author, that it might be well to reprint here a detailed account of the public dinner alluded to in the foregoing Introduction, as given in the newspapers of the time; and the reader is accordingly presented with the following extract from the EDINBURGH WEEKLY JOURNAL for Wednesday, 28th February, 1827.]» (Scott, 1832f: xxxv). Segue-se relato que ocupa as páginas xxxv a lxxiii. Fronteiras de fronteiras de fronteiras. Ou a transgressão delas na e pela narrativa.⁵⁷

Ao apresentar-se como um «borderer between generations», Croftangry assume-se como porta-voz da miríade de figuras autorais que percorrem, transtextualmente, os romances do Autor de *Waverley*, todas elas antiquários profissionais ou amadores, todas elas diversas e, por vezes, discordantes, todas elas construindo um imenso macrotexto de difícil integração narratológica: Jedediah Cleishbotham (*The Black Dwarf*, *The Tale of Old Mortality*, *The Heart of the Midlothian*, *Count Robert of Paris*), Peter Pattieson (*The Bride of Lammermoor*, *A Legend of Montrose* [?]), Laurence Templeton (*Ivanhoe*) e Reverend Dr.

⁵⁷ Não podemos, à luz deste exemplo, concordar inteiramente com Jane Millgate quando afirma: «The policy governing the separation of notes and text also applied to the introductions [of the *Magnum*]. These too were meant to be seen as supplementary to the novels, and as the avowed productions of Walter Scott they were intended to be quite distinct from the original prefatory ruminations of fictional editors and transmitters [...]» (1987, 110-111). Na verdade, a separação não é sempre mantida, como mostrámos *supra*, embora a asserção esteja globalmente correcta no que à divisão diz respeito. Por outro lado, não nos parece tão seguro como a Millgate que a *Magnum Opus* se apresente tão indiscutivelmente como conjunto das «avowed productions of Walter Scott», por razões que a própria autora enuncia noutros passos que já citámos.

Dryasdust (*Ivanhoe*, *The Fortunes of Nigel*, *Peveril of the Peak*, *Redgauntlet*), Captain Clutterbuck (*The Monastery*, *The Abbot*, *The Fortunes of Nigel* e *Peveril of the Peak*), «Author of Waverley» (*The Monastery*, *The Abbot*, *The Pirate*), «I» e Marquis de Hautlieu (*Quentin Durward*), «I» (*Woodstock*), Chrystal Croftangry (*Chronicles of the Canongate*, série 1 e 2), Paul Pattieson (*Count Robert of Paris*). Não incluímos neste grupo outras personagens, como a já referida Mrs Bethune Baliol ou Dick Tinto, Helen Goldie e Helen Walker, que surgem nos paratextos na qualidade de narradoras homo e heterodieéticas, responsáveis por apresentar manuscritos ou relatos que serão depois reescritos, corrigidos e impressos pelos autores de papel.

Muitas destas figuras se reúnem, em 1825, numa assembleia geral, de que já falámos e de que o leitor tem conhecimento através do relato atribulado de um repórter que consegue, apesar dos esforços dos presentes, esconder-se e testemunhar o encontro. O paratexto intitula-se «Minutes of sederunt of a general meeting of the shareholders designing to form a joint-stock company, united for the purpose of writing and publishing the class of works called the Waverley Novels».

Seria fastidioso para o leitor descrever aqui todos os patamares autorais. Por isso, além de *Chronicles of the Canongate*, referiremos apenas mais um caso que se nos afigura dos mais instrutivos de paródia e pastiche: estamos a falar da série *Tales of My Landlord*. Se começarmos por ler *The Bride of Lammermoor* (1819), encontraremos um exemplo interessante e paradigmático da autoria postergada de que temos vindo a falar, embora esteja longe de ser narrativamente o mais convoluto.

No capítulo 1, o narrador heterodieético, Peter Pattieson, apresenta-se como autor com as seguintes palavras: «Few have been in my secret while I was compiling these narratives, nor is it probable that they will ever become public during the life of their author» (Scott, 1830c: 257). Pattieson repete o modelo autoral que prefere os bastidores ao afirmar: «I confess, that, were it safe to cherish such dreams at all, I should more enjoy the thought of remaining behind the curtain unseen, like the ingenious manager of Punch and his wife Joan, and enjoying the astonishment and conjectures of my audience» (*ibidem*). Impossível não ouvir aqui ecos de outra voz autoral, supostamente a do autor histórico, quando, em 1832, na introdução a *Chronicles of the Canongate*, estabelece uma analogia entre a autoria desvelada e um episódio da *commedia dell'arte*, em que um actor vaidoso decide representar Arlequim sem máscara. Comenta a voz autoral: «He had lost the audacity which a sense of incognito bestowed, and with it all the reckless play of raillery which gave vivacity

to his original acting» (Scott, 1832f: viii-ix). Peter Pattieson prossegue a narrativa, recusando a artificialidade dos círculos literários e, para justificar o seu «exílio», conta a história de Dick Tinto, um amigo pintor, que, tendo procurado a fama, acabou tristemente. Desta narrativa que lhe permite tecer considerações acerca das relações entre pintura e literatura sai «a parcel of loose scraps, partly scratched with his [Dick Tinto's] pen, where outlines of caricatures, sketches of turrets, mills, old gables, and dovecots, disputed the ground with his written memoranda» (Scott, 1830c: 277). É a partir deste maço de folhas soltas, manuscrito baseado, por sua vez, no relato de uma «aged goodwife [...] well acquainted with the history of the castle, and the events which had taken place in it», que Peter Pattieson entretece a narrativa que se segue: «I proceeded [...] to decipher the substance of the manuscript as well as I could, and wove it into the following Tale...» (*ibidem*). Segue-se o capítulo II com a história propriamente dita e narrador extradiegético.

Caso sejamos assíduos dos *Waverley Novels*, sabemos que esta não é a primeira vez que Peter Pattieson aparece nestas narrativas-limiar, porquanto a personagem fora apresentada pela primeira vez, três anos antes (1816), na introdução que Jedediah Cleishbotham, mestre-escola e escrivão da paróquia de Gandercleugh, escreve à primeira série de *Tales of My Landlord*, de que *The Bride of Lammermoor* também faz parte, embora integre a 3.^a série. Por essa altura já Pattieson morreu,⁵⁸ mas Jedediah Cleishbotham informa o leitor de que tinha «contracted for teaching the lower classes with a young person called Peter, or Patrick, Pattieson, who had been educated for our Holy Kirk» (Scott, 1830a: x-xi) — a displicência relativamente ao nome não é naturalmente vã, sendo antes signo da indeterminação autoral que se vai construindo por hipercodificação da autoria: alguém edita o que outro alguém criou a partir de papéis encontrados ou recebidos de um terceiro alguém que ouviu a história a uma quarta pessoa. Ora, Pattieson tinha queda para a poesia, o que Cleishbotham desaprovava, acrescentando que «I had also disputations with him touching his indulging rather a flowing and redundant than a concise and stately diction in his prose exertations» (*ibidem*: xi),⁵⁹ o que, porém, não o impede de «in respect his papers had been left in my care, (to answer funeral and death-bed expenses,) I conceived myself

⁵⁸ Atente-se na mediação também através da morte, porque, se em 1816 Peter Pattieson já não se contava entre os vivos, a divulgação que faz em 1819 dos papéis de Dick Tinto, também já morto, tem de ser feita por interposta *persona* (Jedediah Cleishbotham?), embora não haja nenhuma referência a ela. Assim, em 1819 alguém que já morreu narra os modos como lhe chegou às mãos um maço de papéis de um amigo entretanto morto. Os graus de ironia e afastamento são indelmentáveis e enriquecedores, sobretudo se lermos em sequência.

⁵⁹ Esta figura de Jedediah Cleishbotham é riquíssima em ecos transtextuais e repete aqui, a propósito de Pattieson, algumas das críticas de que Scott é alvo.

entitled to dispose of one parcel thereof, entitled, "Tales of my Landlord," to one cunning in the trade of (as it is called it) of bookselling» (*ibidem*: xii).

Jedediah Cleishbotham, que afirma claramente «I am NOT the writer, redacter, or compiler, of the Tales of my Landlord; nor am I, in one single iota, answerable for their contents, more or less» (*ibidem*: vi), embrenha-se depois num longo texto autojustificativo em que o objectivo principal é o de afirmar a sua superioridade relativamente a Pattieson, ele próprio apenas compilador das histórias ouvidas a «not a few travellers, from distant parts, as well as from the remote districts of our kingdom» (*ibidem*: x). O final da introdução merece ser citado quase na íntegra por apresentar traços claros da personagem do editor que serão importantes para a nossa argumentação posterior e porque, mais uma vez, se desloca a autoria original para geografias cada vez mais obscuras.

Now, therefore, the world may see the injustice that charges me with incapacity to write these narratives, seeing, that though I have proved that I could have written them if I would, yet, not having done so, the censure will deservedly fall, if at all due, upon the memory of Mr Peter Pattieson; whereas I must be justly entitled to the praise, when any is due, seeing that, as the Dean of St Patrick's wittily and logically expresseth it,

That without which a thing is not,
Is Causa *sine qua non*.

The work, therefore, is unto me as a child is to a parent;⁶⁰ in the which child, if it proveth worthy, the parent hath honour and praise; but, if otherwise, the disgrace will deservedly attach to itself alone.

I have only further to intimate, that Mr Peter Pattieson, in arranging these Tales for the press, hath more consulted his own fancy than the accuracy of the narrative; nay, that he hath sometimes blended two or three stories together for the mere grace of his plots. Of which infidelity, although I disapprove and enter my testimony against it, yet I have not taken upon me to correct the same, in respect it was the will of the deceased, that his manuscript should be submitted to the press without diminution or alteration. A fanciful nicety it was on the part of my deceased friend, who, if thinking wisely, ought rather to have conjured me, by all the tender ties of our friendship and common pursuits, to have carefully revised, altered, and augmented, at my judgement and discretion. (*ibidem*: xii-xiii)

A encenação de Jedediah Cleishbotham/Peter Pattieson permeia as cinco narrativas que integram *The Tales of My Landlord* e terminam, em *Count Robert of Paris*, com a disputa dos manuscritos de Peter pelo irmão Paul e acusações várias deste a Cleishbotham.

⁶⁰ Saliente-se que a metáfora parental é muito usada, em textos posteriores, para caracterizar a relação do Autor de Waverley com os seus textos.

Parece-nos, portanto, inegável que a narrativa scottiana se (entre)tece de um conjunto de discursos que, transcendendo a história principal — a dos romances propriamente ditos —, procura, a um tempo, dotá-la de verosimilhança convencional e instituir um transtexto⁶¹ lúdico que liga cada narrativa romanesca aos demais romances de Scott e à tessitura da memória literária, mesmo que esta seja às vezes alegadamente inventada:

The scraps of poetry which have been in most cases tacked to the beginning of chapters in these Novels, are sometimes quoted either from reading or from memory, but, in general case, are pure invention. I found it too troublesome to turn to the collection of the British Poets to discover apposite mottos, and, in the situation of the theatrical mechanist, who, when the white paper which represented his shower of snow was exhausted, continued the storm by snowing brown, I drew on my memory as long as I could, and, when that failed, eked it out with invention. I believe, in some cases, where actual names are affixed to the supposed quotations, it would be to little purpose to seek them in the works of the authors referred to. In some cases, I have been entertained when Dr Watts and other graver authors, have been ransacked in vain for stanzas for which the novelist alone was responsible. (Scott, 1832: xxiv)⁶²

Eis supostamente Walter Scott — o autor empírico, real, de carne e osso — a comentar a própria obra. Mais, a ter a última palavra sobre a obra que produzira. Esta é, em termos transtemporais (a edição corre de 1829 a 1833), a derradeira encarnação do autor. No sentido literal como no figurativo, este é um autor que «comes after not before writing, following and not preceding it», consciente de que «[h]e is a social construct, a way by which a society relates itself to writing, a convention of reading» (Duarte, 1993: 36). Eis um Walter Scott que gosta de confundir categorias narratológicas, textualizando, de forma complexa, a própria autoria. Dito de outro modo: a autoria é ela própria um texto, cuja origem vai sendo progressivamente deslocada para outro patamar, para outro texto, para fora do texto. Neste cabe apenas uma autoria de papel. Um autor textual que, à semelhança do «theatrical mechanist» se desembaraça e cria, através de truques não muito sofisticados,

⁶¹ Utilizamos o termo na acepção que lhe dá Gérard Genette no final de *Introdução ao Arquitexto* (1986: 97): «Mas é facto que *para já* o texto me interessa (apenas) pela sua *transcendência textual*, a saber, tudo o que o põe em relação manifesta ou secreta, com outros textos. Chamo a isso *transtextualidade* e nela englobo a *intertextualidade* no sentido estrito (e «clássico» depois de Julia Kristeva), isto é a presença literal (mais ou menos literal, integral ou não) de um texto noutro: a citação, ou seja, a convocação explícita de um texto ao mesmo tempo apresentado e distanciado por aspas, é o exemplo mais evidente desse tipo de funções que comporta muitas outras. Acrescento ainda, sob o termo, que se impõe (sobre o modelo *linguagem/metalinguagem*), de *metatextualidade*, a relação transtextual que une um comentário ao texto que comenta: todos os críticos literários, desde há séculos, produzem metatexto sem saber.»

⁶² Note-se que, nesta *Introdução a The Chronicles of Canongate*, datada de 1827, o autor regressa a uma série de traços que constituem *leitmotive* da sua *persona* pública e sobre os quais nos debruçaremos mais abaixo: a ligeireza com que se refere aos seus textos («tacked to», «eked it out», «ransacked»), a admissão de displicência («I found it too troublesome»), a comparação com um «theatrical mechanist», etc.

a ilusão de uma autoria estável.⁶³ Como Bob Chase perguntamo-nos: «If Scott's texts are — even in part — a tissue of parody, pastiche and mimicry, who am I to assert that one particular narrative voice (some putatively 'privileged' discourse?) has pretensions to being the 'real voice' of the 'real' Scott [...]?» (Chase, 1996: 98).

O tecido narrativo funda-se então numa multiplicidade de lugares responsáveis por compor um poderosíssimo macrotexto que, agregando textos de géneros diferentes — poemas, novelas, romances, notas, comentários, matéria prefacial e posfacial —, constrói, em deriva constante, uma singularidade ímpar: a obra.⁶⁴ Esta resulta, desde o primeiro momento, de uma narrativa plural que, encenando geografias diegéticas sucessivas, desloca, descentra e problematiza a questão da autoria: desde a primeira edição que os romances são antecidos e seguidos por paratextos que propõem autorias sucessivas e se vão complexificando com o passar do tempo, atingindo o auge da exuberância na descrição da assembleia de autores que serve de prefácio a *The Betrothed* (1825). Esta profusão leva

⁶³ Numa análise tão irónica quanto lúcida que se deixa contaminar pelos trejeitos dos narradores de Scott, Bob Chase (1996) sugere e desenvolve leituras possíveis, mas fortemente caricaturadas, da obra de Walter Scott: «Walter Scott: The bard of internal colonialism» (92), «Sir Walter Scott, or Celticism (Gaelicism?) Revisited» (93), «Walter Scott: The creator of nationhoods» (94), «Walter Scott: Empire and agrarian patriotism» (96), «Walter Scott: The avuncular sage of victorious capitalism» (97) e «Walter Scott, or self-consuming discourses» (99). Os títulos são reveladores de uma metacrítica, i.e., paródia à crítica que, mais que ler os textos, os interpreta à luz de pressupostos ideológicos vertidos para os romances: «The odd thing about my game with titles is that all of it or none of it may be true, depending on how we choose to read Scott's texts» (*ibidem*: 98). Chase continua, aventurando-se por um território que, apesar de palpável, permaneceu virgem durante quase um século de recepção — a textualidade como tema: «I have been behaving as if the 'content' of a Scott text had nothing to do with the deployment of narrative conventions and devices. It is as if I had decided that there existed and exists (in his texts) a knowable (by us) writing human subject (called Scott) who, in his liberal humanist epistemological certainty, surveyed the social and political issues of his day and shaped them into some sort of politically loaded representation by means of his recuperable (by us), consistent, coherent, non-contradictory, unitary narrative voice. I seem to have been assuming that, by assimilating a modicum of (extra-discursive?) knowledge of political and cultural history, I too could, if I wished, reconstruct the 'meaning' of Scott's texts — a meaning which would be anchored referentially in the reality of Scott's own world. [...] But I can't really *know* that, and I still find it hard to believe that Scott's 'inveterate mimicry' (which has infected my own writing) went totally unnoticed by all of his contemporary readers» (*ibidem*).

⁶⁴ Gostaríamos de preservar por ora a ambivalência do termo, mantendo-lhe os matizes tradicionais em estreita conexão com a figura canónica do Autor e juntando-lhe a incerteza de Foucault quando afirma: «Admitimos que deve haver um nível (tão profundo quanto seja necessário imaginá-lo) no qual a obra se revela, em todos os seus fragmentos, ainda que os mais minúsculos e os mais inessenciais, como a expressão do pensamento, ou da experiência, ou da imaginação, ou do inconsciente do autor, ou ainda das determinações históricas em que ele se encontrava enredado. Mas vemos no mesmo instante que semelhante unidade, longe de ser imediatamente dada, é constituída por uma operação; que essa operação é interpretativa (uma vez que decifra, no texto, a transcrição de alguma coisa que ele esconde e manifesta ao mesmo tempo)» (Foucault, 2005: 52-53). De forma a constituir ponte conceptual entre visões diferentes, agregamos o entendimento que Helena Buescu faz de obra: «Ela [a obra] pode ser lida [...] como reconhecimento do carácter interpessoal da construção da identidade, mesmo quando é o sujeito que assume a reflexão sobre si próprio. Uma obra não é, então, tanto a emanação de um sujeito

Judith Wilt a afirmar que «[t]he authorial matter that surrounds the Waverley Novels is unmatched in size and complexity. Such an abundance of trees will, properly viewed, reveal a consistent forest: so obsessively maintained a cover pulled tight reveals the shape of the author» (Wilt, 1985: 186) — não estamos certos de que esta última configuração não faça ainda parte da mascarada que a autora reconhece. Afinal, também a nós nos parece que «the elevation of the rational voice of the ‘Author of *Waverley*’ into the sole voice of Scott is a misrepresentation of the conflict of styles and tones characteristic of his fiction» (Robertson, 1994: 19).

A paratextualidade em Scott constrói-se em patamares que, encenando formas diversas de autoria e remetendo uns textos para os outros, se torna os alicerces visíveis de um macrotexto que, por sua vez, assenta na disponibilização discursiva de uma *persona* pública, cuja voz se singulariza nos prefácios, notas e demais comentários à *Magnum Opus*, momento determinante na construção de um macrotexto monumental, mas é antecipada numa pluralidade de instâncias discursivas subordinadas ao nome «Autor de *Waverley*».

Como lembra Jane Millgate, os paratextos da *Magnum Opus* são, pelo menos em parte, uma resposta ao fim do anonimato: «Stripped of his old authorial mask and deprived of cherished aspects of his personal privacy, in need of a new language in which to continue the dialogue with his readers, Scott decided to address them in the autobiographical mode» (Millgate, 1987: 112). A autora continua dizendo «[t]he new manner was direct and personal where that of the Author had been teasing and evasive. But the openness had its own conventions and limitations: the story to be told was that of Scott the writer rather than Scott the private man; the autobiography was narrative rather than analytic, frank but not confessional» (*ibidem*). Os diferentes paratextos que emolduram os volumes numerados da última edição revista pelo autor integram-se, pois, no conjunto de textos de que diz Ferreira Duarte: «[P]refaces, manifestos and interviews work together to construct the image of the author as a voice speaking the truth about itself, to produce a truth-effect that consists in letting truth’s own self-reflective voice be heard» (Duarte, 1993: 37), embora não deva esquecer-se que esta é ainda uma representação: a *Magnum Opus* não se limita, como vimos, a reescrever a obra num sentido depurativo mas de uma maneira cumulativa, isto é, Scott junta ao intrincado jogo de paratextos das primeiras edições novos prefácios, introduções, notas e comentários, permitindo a leitura de uma nova deslocação narrativa da

eternamente estável e completo quanto o *reconhecimento de um funcionamento social da acção* — no caso, a acção que leva a comunicar pela escrita» (Buescu, 1998: 37).

autoria para um Eidolon tornado verosímil pela revelação da autoria, em 1827, e ratificado pela primeira pessoa do singular.

Todavia, a apresentação de um novo patamar da autoria não é, ainda assim, mais do que um vestígio de uma presença, um modo de ler, não podendo ser inteiramente confundido com o autor empírico, mesmo que a instância enunciadora procure autenticar o seu texto referindo-o, de forma explícita, a um nome. Convirá esclarecer, neste lugar, um posicionamento talvez controverso mas que encontra ampla justificação na obra de Walter Scott. Como ficou claro atrás, consideramos a paratextualidade omnipresente nos *Waverley novels* como textos narrativos ficcionais. Se esta leitura é incontroversa no que ao material paratextual das primeiras edições diz respeito, o mesmo já não se aplicará com igual facilidade à matéria introduzida na *Magnum Opus*. Porém, consideramos que os novos patamares autorais criados para esta edição, ainda que diversos dos anteriores, se inscrevem numa lógica narrativa criadora de modos de leitura do enredo, não tanto pela informação que os mais recentes paratextos integram mas sobretudo pela reconfiguração de maneiras diferentes de entender as narrativas através de um jogo intrincado de identificação do autor (real) com o narrador. Não podemos deixar, pois, de concordar com Fiona Robertson quando esta afirma:

The first editions of the Waverley Novels, taken as a series, are emphatically dialogic productions. What then happens when the author and his publisher decide to impose on them a new degree of uniformity, a new monologic frame for a diversely dialogic collection of works? In their Magnum Opus format the Waverley Novels at last find their single author, but they also find a whole new range of voices to add to their existing meddley. Their readers, meanwhile, discover that the end of the search for the 'Author of Waverley' merely leads into an increasingly complex search for the nature of authority. (Robertson, 1994: 142)

Acresce que este «single author» é ainda uma instância textual, uma hipótese interpretativa, que não se deixa diluir inteiramente na figura do autor histórico, mesmo quando, como aqui, essa é a estratégia evidente. Com Buescu, «defendo, sim, que no âmbito dos nossos protocolos de leitura, historicamente constituídos, o conceito de autor *funciona* de acordo com pressupostos que governam o nosso contacto com os textos e a forma como com eles nos relacionamos, os lemos. Defendo, sim, que *o conceito de autor faz parte de um modo de ler*, muito possivelmente o modo de ler predominante no interior das práticas discursivas actuais» (Buescu, 1998: 42-43), o que está longe de nos permitir identificar o sujeito de enunciação com o autor empírico.⁶⁵

⁶⁵ Esta vontade compromete o final do estudo, de resto interessantíssimo, de Judith Wilt (1985: 186-203): «I have [...] argued that “wrath” is unmistakably one of his [Scott’s] main subjects in the Waverley novels,

A crítica coeva de Walter Scott erigiu o homem em monumento, validando exclusivamente os conseguimentos do escritor enquanto fundador do romance histórico moderno e obscurecendo a tematização da própria textualidade. Assim sendo, não surpreende que um dos veios mais produtivos da recepção de Scott na primeira metade de Oitocentos tenha sido a proclamação do realismo da obra.

What a thing is human life! What a power is that of genius! What a world of thought and feeling is thus rescued from oblivion! How many hours of heartfelt satisfaction has our author given to the gay and thoughtless! How many sad hearts has he soothed in pain and solitude! It is no wonder that the public repay with lengthened applause and gratitude the pleasure they receive. He writes as fast as they can read, and he does not write himself down. He is always in the public eye, and we do not tire of him. His worst is better than any other person's best. His *backgrounds* (and his later works are little else but backgrounds capitally made out) are more attractive than the principal figures and most complicated actions of other writers. His works (taken together) are almost like a new edition of human nature. This is indeed to be an author! (Hazlitt, 1970: 286)

Ao realismo da obra, aqui equiparada à primeira criação: a divina, corresponde uma visão do autor que não é «representativa», como queria Clutterbuck, mas essencialista — é o autor como demiurgo. Esta é talvez uma das leituras possíveis na época, a leitura que fez de Walter Scott, como diz Rebelo da Silva, «a desesperação de todos os romancistas» (*A Época*, 1848: 216).

Certo (e curioso) é que esta imagem foi sendo construída parcialmente ao arrepio da *persona* pública que Scott parecia gostar de cultivar.⁶⁶ O resto do capítulo incidirá sobre os *leitmotive* da representação de «autor» e «autoria» no tecido discursivo de Walter Scott. Ainda que sejam ignoradas pelos críticos coevos, estas mediações são — estamos em crer — fundamentais para entendermos de que silêncios e manifestações se fez o impacto do escritor escocês na Europa oitocentista e, mais particularmente, em André Joaquim Ramalho e Sousa.

and law its indirect channel. The laws of the new genre, laid down by Fielding, Richardson, Radcliffe, and Maria Edgeworth, were rewritten by the author of Waverley to absorb all these territories, and that of Wordsworth and Byron as well. The personal sources of Walter Scott's subtle wrath are of his gender and of his time—a wife not his first love, a family to support, a lawyer-father to love and subvert, a lost male heroism to harness in work, a schizoid national-imperial identity to attack and defend. The sources of “the author's” wrath are what they always were—a kingdom of fantasy leased, not owned, a “maiden shield” invented in whorish negotiation with progenitors, competitors, and critics» (1985: 189). A partir desta asserção, Wilt analisa as figuras autorais criadas por Scott como alter-egos do escritor, interpondo, por vezes, comentários parentéticos que nos parecem insustentáveis. Dois exemplos bastarão: «(Scott as he hopes he is not)», «(Scott as he has been, and hopes to remain)» (*ibidem*: 192).

⁶⁶ A avaliação que os críticos fazem da *persona* pública de Scott é, naturalmente, diversa. Far-nos-emos acompanhar daqueles cuja leitura concorre com a nossa, mas não podemos deixar de sinalizar a diferença. Para uma visão disfórica do projecto de Scott, vide, além do já citado Parrinder (2006), Lauber (1963).

Se é verdade que o autor escocês não recuperou nem o favor crítico nem a popularidade, não pode negar-se que, em termos editoriais, paratextuais e intertextuais, o mundo é hoje um lugar pós-Scott, i.e., um espaço em que o literário se encontra marcado por um entendimento irónico de si próprio que incide sobretudo em três vertentes: (i) numa concepção de autoria em que anonimato e celebridade se articulam ludicamente e produzem efeitos textuais, paratextuais e extratextuais, (ii) numa visão de literatura como jogo e empreendimento comercial, e (iii) numa ideia de escrita como espaço de reescritas sobre reescritas à maneira de um infundável palimpsesto. Como Patricia S. Gaston provou em *Prefacing the Waverley Prefaces* (1991), os romances de Walter Scott remetem constantemente para a própria textualidade,⁶⁷ nomeadamente através da explicitação reflexiva das estratégias narrativas, da profusão de alusões à memória do sistema literário e da multiplicação de instâncias autorais que os textos encenam. Embora fazendo eco de Cervantes e Fielding, entre outros, esta visibilização da textualidade promove três leituras potencialmente apócrifas (e provocatórias) na recepção de Walter Scott: a de que, mais do que o narrado, importam os modos como se narra porque eles produzem uma interpretação do especificamente histórico e literário e a de que, através de um sem-número de deslocções da autoria, Scott poderá ter ficcionalmente antecipado as teses da morte do autor — o mais célebre autor de Oitocentos é, ao mesmo tempo, o «grande desconhecido» que se esconde por trás de múltiplas máscaras (antiquários, professores primários e editores diversos) — e a de que a historiografia e a literatura têm em comum o facto de serem metatextos, i.e., a produção histórica e literária constrói-se sobre outros discursos numa espiral infundável de narrativas que visaria, em última análise, o conhecimento do humano — a história, como a literatura, é «uma representação de representações» (Mattoso, 2002: 28). A metatextualidade da literatura manifestar-se-ia, nos romances de Walter Scott, através das inúmeras referências intertextuais (citações, alusões, paródia) e na auto-reflexividade que a encenação de um desfile de instâncias plurais de (pseudo-)autoria — figuradas em autores, editores, narradores — promove.

Apesar de o impacto explícito de Scott se ter atenuado visivelmente no último século e meio, as réplicas do fenómeno — i.e., a diferente avaliação que do autor se faz e as reacções que ele provoca — repercutem-se no presente e contaminam leituras possíveis num quadro de

⁶⁷ A autora define assim textualidade: «By *textuality*, I mean two things: the awareness of a piece of writing of itself as a made object, a text, in contrast to the alternative narrative stance of text as self-effacing, a mirror held up to reality by an invisible hand; and the awareness of a piece of writing of itself as a part of a discourse tradition. Textual self-awareness may be established in the first instance by the text's revelation of its own machinery and of its narrator's apparent presence as maker or transcriber, and in the second by its references outside itself to other texts» (Gaston, 1991: 33).

práticas discursivas e literárias que privilegiam hoje a dessacralização do escritor escocês. A historiografia — e a historiografia literária — manifesta-se, há que repeti-lo, através de discursos narrativos que implicam desde cedo uma interpretação, pois «[n]arration is both the way in which a historical interpretation is achieved and the mode of discourse in which a successful understanding of matters historical is represented» (White, 1987: 60). Em «Story as Historiography in the *Waverley Novels*» (1980), Richard Waswo inverte o argumento de Hayden White de que a historiografia integra estruturas narrativas características da literatura, afirmando que também esta pode constituir uma forma de fazer história. Ao propor que «history is not a given "reality" or universally agreed-upon set of "facts" that is then simply dramatized or given rhetorical clothing by the artist, but rather that the mode of dramatization or narration itself constitutes the history» (Waswo, 1980: 304), o autor defende a visão de que o passado não existe «as an absolute, but only in "versions," and by seeking a particular version in the kind of presentation and structure that embodies it» (*ibidem*).

De uma forma ou de outra, Walter Scott, o mais influente autor de Oitocentos (Robertson, 1998: 221), torna-se paradigma da volubilidade do cânone e da liquidez dos processos de sacralização e dessacralização em arte. A fortuna do autor escocês na Europa revela-se, assim, figuração inequívoca das flutuações da poética dominante e do seu impacto — tantas vezes obnubilado pela ideologia da imortalidade do cânone e da intemporalidade das apreciações — na produção de sentido e valor simbólicos.

parte III:
deste lado do espelho.¹
o tradutor no país da narrativa

Não há portanto um mundo real traduzido em palavras, mas um mundo de palavras sobreposto a esse real. Porque cada língua tem as suas leis, o seu modo de ver a realidade, o seu modo de a pensar. Assim mudar de língua é mudar de mundo e não podemos portanto pensar que essa língua traduz esse mundo porque teríamos tantos mundos quantas línguas e seria estulto admitir que essas línguas o traduzem na real realidade que é a dele.

Vergílio Ferreira, *Para Sempre*

¹ A primeira parte do título é uma homenagem a Maria do Carmo Oliveira com quem organizei, em 2002, um volume a que chamámos *Deste Lado do Espelho. Estudos de Tradução em Portugal*.

preâmbulo.

da tradução como *à peu près* à tradução como hospitalidade

Only one thing is certain: he cannot be anywhere until he is here.

Paul Auster, *The Invention of Solitude*

Não será original dizer que a maior parte dos projectos narratológicos não considera o lugar do tradutor na situação comunicativa do texto literário traduzido. A ausência começa, de resto, num alheamento maior e anterior: afinal, os narratólogos tendem a tratar, de forma indiferenciada, textos escritos originariamente numa língua e aqueles que passaram por processos de tradução, perpetuando assim a ilusão generalizada de que ler um texto traduzido é (quase) *o mesmo* do que ler o original (*vide* Eco, 2003) — é esta a atitude subjacente à afirmação quotidiana de que está a ler-se Tolstoi ou Pamuk, quando é efectivamente da tradução de um texto de Tolstoi ou Pamuk que se trata, tradução feita por alguém que, obviamente, não é Tolstoi ou Pamuk, num e para um espaço diferente daquele em/para que Tolstoi e Pamuk escreve(ra)m, num tempo que nunca é *inteiramente* coincidente com o tempo em que a obra foi escrita. Trivialidades, dir-se-ia.

Como diz Theo Hermans, «translation never coincides with its source, it is not identical or equivalent in any formal or straightforward sense, and it remains to be seen how the notion of the one discourse 'matching' the other is to be filled in. But the illusion is there, and necessarily there. It is part and parcel of what we, in our culture, have come to understand by 'translation'» (Hermans, 1996: 24). Não contestamos, obviamente, a pertinência da observação de Hermans de que a ilusão é imprescindível — ela constitui, de certo modo, a aposta no sentido que possibilita e valida a tradução literária.¹ Todavia, a ilusão não é

¹ Gostaríamos, porém, de ver o sonho de coincidência entre textos, línguas e culturas ser objecto de reflexão em todos os campos que utilizam a tradução como veículo para a transmissão de saberes. Incluímos aqui disciplinas que, privilegiando o comparativismo ou a memória do próprio conhecimento, fazem uso, às vezes exclusivo (e tantas vezes crítico!), de textos traduzidos sem que haja ponderação e/ou problematização desse uso. Infelizmente, fora do campo restrito dos Estudos de Tradução, a academia ainda vê a tradução como um instrumento que não carece de reflexão porque «[c]learly it belongs far below good literary creation, and below good literary analysis» (Frame, 1989: 70).

perfeita e o valor simbólico que a comunidade de leitores atribui à tradução assenta numa dualidade de índole tendencialmente esquizofrénica, pois resulta, em partes iguais, de um pacto implícito de confiança entre tradutor e leitor — é a confiança que possibilita dizermos «estou a ler Tolstoi/Pamuk», sem possuímos rudimentos de russo ou turco nem saber muito acerca das culturas-fonte —, e da suspeição que atinge todos os movimentos potencialmente iconoclásticos:² «We read translations all the time, but of all the interpretive arts, it is fascinating and puzzling to realize that only translation has to fend off the insidious, damaging question of whether or not it is, can be, or should be possible» (Grossman, 2010: 12).

Desejamos a tradução porque sabemos que ela «permits us to savor the transformation of the foreign into the familiar and for a brief time to live outside our own skins, our own preconceptions and misconceptions» (*ibidem*: 14), ao mesmo tempo que desconfiamos da sua autenticidade. Desejo e suspeita assumem contornos muito diversos: impulso para a alteridade *versus* vontade de autopreservação; suspeição de traição relativamente ao texto-fonte ou de infidelidade à língua de chegada, etc.. Exige-se à tradução que, metaforicamente, reconstrua Babel, i.e., redima todas as contradições linguísticas, culturais, históricas e geográficas e, quando ela falha — como tem de falhar —, acusamo-la de ficar aquém, colocando no coração da actividade, deslocada, a utopia que é o próprio Homem.

O medo da iconoclastia — literalmente, da destruição de imagens (mentais, simbólicas, culturais) do sagrado — torna ambivalente a relação com o texto traduzido, consequência (há que não esquecer) do castigo babélico: por um lado, confia-se a literatura a tradutores para podermos desfrutar dela e dizer que lemos o autor x ou y, o que parece pressupor que aceitamos o tradutor como especialista (Vermeer, 2000); por outro, exige-se dos tradutores uma invisibilidade (quase) radical (Venuti, 1992, 1995, 1998). Porque confiar no tradutor implica esperar que ele possa/saiba desaparecer por trás do texto. O tradutor é, pois, um dos raros especialistas a quem pode social e simbolicamente requerer-se que

² Veja-se, a este propósito, o posicionamento de Schopenhauer. Para o filósofo, «[n]icht für jedes Wort einer Sprache findet sich in jeder andern das genaue Äquivalent» (Schopenhauer, 1986: 665). Por isso «bleibt jede Übersetzung tot und ihr Stil gezwungen, steif, unnatürlich, oder aber sie wird frei, d.h. begnügt sich mit einem à peu près, ist also falsch. Eine Bibliothek von Übersetzungen gleicht einer Gemäldegalerie vom Kopien» (*ibidem*: 667). O *à peu près* assume-se assim como fronteira em que *la stessa cosa* tropeça e fica presa no imenso e intransponível *quasi*. À tradução, a chicória da originalidade, opõe Schopenhauer, a singularidade de cada língua, cuja aprendizagem rasga horizontes intelectuais (*ibidem*: 669). Com ele encontramos Antero de Quental: «Creio que uma tradução — *traducção* — d'uma obra d'arte seria uma cousa util, uma cousa bella e grande, se não tivesse um pequeno inconveniente... simplesmente o de ser uma cousa impossível» (Antero, 1923: 113)

desapareça, i.e., que não chame a atenção para si próprio e nos permita acreditar que estamos a ler o sancrossanto «original».

Ora, o tradutor, pelo mero facto de existir, questiona a ilusão da coincidência, porque, como diz certeiraamente Manuel João Gomes, para ele «nada é fixo, tudo é maleável, nada é imóvel, tudo mexe [...]». Convida-se o leitor a colaborar não na fixação do texto mas na sua mobilidade» (Gomes, 1983: 24) — a presença do tradutor constitui, pois, a fronteira (física, ideológica, metafórica) que impede a estabilidade do sonho de transparência entre línguas, textos e culturas. É o tradutor — e não a tradução — que corporiza mnemonicamente Babel. O seu desaparecimento torna-se, por isso, imperativo, uma vez que possibilita simbolicamente a negação da (necessidade) de mediação.

O sonho de equivalência, alimentado desde tempos imemoriais — recorde-se a este propósito a construção gradual que se vai fazendo da génese da Septuaginta de Aristeu a Epifânio de Salamina (*vide* Hermans, 2007: 3-7; Delisle e Woodsworth, 1995: 162-164) —, enraiza-se, então, miticamente no episódio de Babel e no desejo de igualar a Deus, já antecipado, de resto, pela transgressão edénica. Tendo sido o impulso rechaçado, o Homem vê-se condenado a uma espécie de solipsismo linguístico-cultural, ao mesmo tempo que o episódio possibilita e sublinha a singularidade do acto criador. Não deixa de ser curioso que o desejo de igualdade redunde numa dispersão linguística fundadora, em certo sentido, da singularidade poética. Da confusão de línguas, nasce o tradutor mas também o autor: a originalidade do idiolecto autoral resultará decerto da diversidade linguística. Todavia, o apagamento dos traços genéticos da singularidade criadora revelou-se mais fácil do que a rasura da necessidade de tradução, também porque esta aponta mais obviamente para o trauma da perda. Assim a imposição de que a tradução seja transparente, i.e., que produza um texto que seja «one and the same, both in matter and words» (Filo de Alexandria, 1997: 14)³ com o texto primeiro, alicerça-se no princípio

³ Filo de Alexandria conclui naturalmente que a comunidade judaica se referia aos autores do texto grego da Septuaginta «not as translators but as prophets and priests of the mysteries» (Filo de Alexandria, 1997: 14). Contra esta ilusão se rebelará Jerónimo que, no Prológo à sua tradução do Pentateuco, afirma: «E estou para saber quem foi o primeiro a inventar com sua mentira as setenta celas de Alexandria onde separados escreveram todos o mesmo; é que Aristeu, o fiel máximo do mesmo Ptolomeu, e muito depois dele Josefo nada disso relatam, mas escrevem que se reuniram em grupo numa basílica, mas não a ponto de fazerem de profetas. Uma coisa é realmente ser profeta, outra ser tradutor; naquele o espírito prediz o futuro, neste a erudição e a riqueza do vocabulário verte aquilo que compreende» (Jerónimo, 1995: 24-25). Jerónimo é claro: a actividade tradutória pertence à história e pressupõe o agenciamento humano por via da interpretação.

instável de a tradução ser, a um tempo, signo de uma perda e tentativa de redenção desse vazio.⁴

Esta leitura torna-se premente quando aplicada à tradução de textos literários, porquanto a literatura e a arte se apropriaram, ao longo dos tempos, enquanto práticas sociais autoradas, de parte do tecido discursivo anteriormente exclusivo do religioso. Esta assimilação lexical e semântica assenta numa «nostalgia de Absoluto»⁵ que, em tempos laicizados como os nossos, teria materializado na arte — e na literatura, em particular — muitos dos *topoi* religiosos do passado. Assim, a mitologia romântica da figura do artista-demiurgo teria ocupado o lugar de Deus nas comunidades interpretativas da contemporaneidade:⁶ «In a secularized cultural environment, objects and discourses acquire their auratic quality by dint of being direct witnesses of the presence of the author-as-origin, the creator, who thus guarantees their authenticity and truthfulness» (Duarte, 1993: 38). Por outras palavras: «[A]t the highest pitch, in some sense beyond metaphor, the artist is indeed god-like to himself and to his public. He creates» (Steiner, 2001: 144).

Desta nostalgia nos fala também Paul Ricoeur em *Sobre a Tradução*, ainda que de um ângulo diferente e para chegar a conclusões diversas. O filósofo coloca no coração do pensamento ocidental sobre a tradução ao longo dos tempos o anseio/a ansiedade pela tradução perfeita, o sonho humanista de uma universalidade recuperável.

Sob todas estas figuras, o sonho da tradução perfeita equivale ao desejo de um ganho para a tradução, de um ganho que seria sem perda. É justamente desse ganho sem perda que se deve fazer o luto até à aceitação da diferença insuperável do próprio e do estrangeiro. A

⁴ Gregory Rabassa, em «No two Snowflakes are alike», pondera a mesma questão de um outro ângulo. Diz ele: «Wishful thinking and early training in arithmetic have convinced a majority of people that there are such things as equals in the world. A more severe examination of comparisons, however, will quickly show us that all objects, alive or otherwise, are thoroughly individual in spite of close resemblances. Schooled as we are from the time of our first letters and figures in such things as $2 = 2$, we rarely wake up to the fact that this is impossible, except as a purely theoretical and fanciful concept, for the second 2 is obviously a hair younger than the first and therefore not its equal. With this in mind, we should certainly not expect that a word in one language will find its equal in another» (Rabassa, 1989: 1).

⁵ Apropriamo-nos da expressão de George Steiner (2003b) e traduzimo-la das grandes arquiteturas ideológicas (marxismo, psicanálise e antropologia estrutural) para o campo do literário, do artístico, em geral.

⁶ É bem certo — disso estamos cientes — que movimentos contemporâneos de arte, desde a *pop art* à poesia minimalista do quotidiano, passando pelos *ready-made*, pelos *objets trouvés*, tentam desconstruir estes processos de sacralização, acentuando a «invenção» em prejuízo da «criação» (vide Steiner, 2001: 89-144), mas é igualmente certo que, no imaginário da comunidade de leitores mais vasta (e em muitos sectores da academia), a iconografia platónica do artista como criador mantém o encantamento. «Art and literature are possible because they mime, though on an evident humbler level (this humility being that of all fiction as set against truth), the divine *fiat*» (*ibidem*: 143)— assim resume George Steiner parte do impulso para a produção e recepção da arte na sociedade contemporânea.

universalidade readquirida desejaria suprimir a memória do estrangeiro e talvez o amor pela língua de cada um, por ódio ao provincialismo da língua materna. Eliminando a sua própria história, essa universalidade converter-nos-ia a todos em estrangeiros de nós mesmos, em apátridas da linguagem, exilados de uma língua de chegada. Em suma, nômadas errantes. (Ricoeur, 2005: 19-20)

Ao invés de lamentar a impossibilidade da tradução perfeita, Ricoeur propõe que aceitemos a irredutibilidade do outro à mesmidade, façamos o luto da vertigem de absoluto inerente à utopia translatória definida como espaço de pura comunhão entre alteridade e identidade, descobrindo no processo o prazer de traduzir:

O prazer de traduzir é um ganho quando, associado à perda do absoluto linguístico, aceita a diferença entre a adequação e a equivalência, a equivalência sem adequação. É aí que reside o seu prazer. Confessando e assumindo a irredutibilidade do próprio e do estrangeiro, o tradutor é recompensado pelo reconhecimento do estatuto intransponível de dialogicidade do acto de traduzir como horizonte racional do desejo de traduzir. (*Ibidem*: 20)

Ricoeur conclui com a tese de que se trata de «[h]ospitalidade linguística, portanto, em que o prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber em sua casa, na sua própria morada de acolhimento, a palavra do estrangeiro» (*ibidem*: 21). Este agasalhamento do texto deriva, acrescentará Ricoeur em «O Paradigma da Tradução», de uma «equivalência pressuposta, não baseada numa *identidade* de sentido demonstrável» (*ibidem*: 41). Este posicionamento encontra ecos na reflexão mais recente de Lawrence Venuti (2000) e na noção de «inscrição doméstica» no texto estrangeiro:

Translation never communicates in an untroubled fashion because the translator negotiates the linguistic and cultural differences of the foreign text by reducing them and supplying another set of differences, basically domestic, drawn from the receiving language and culture to enable the foreign to be received there. The foreign text, then, is not so much communicated as inscribed with domestic intelligibilities and interests. (Venuti, 2000: 468)⁷

Porque é assim, o texto literário traduzido é submetido a uma reconfiguração que o torna necessariamente diferente do texto-fonte, o que, do lugar de onde pensamos, obriga a uma revisão das propostas narratológicas na sua aplicação à literatura traduzida. Se, como afirma Venuti, «[t]ranslation is a process by which the chain of signifiers that constitutes

⁷ Este processo de «inscrição doméstica» é, na arquitectura reflexiva de Venuti — como na de Antoine Berman (1984) e, antes deles, na de Friedrich Schleiermacher (2003 [1813]) —, um acto a compensar por um gesto ético, e também político, que só é possível enquanto deslocação no seio das práticas discursivas da mesmidade: «[A]n ethics that counters the domesticating effects of the inscription can only be formulated and practiced primarily in *domestic* terms, in domestic dialects, registers, discourses, and styles. And this means that the linguistic and cultural differences of the foreign text can only be signalled indirectly, by their displacement in the translation, through a domestic difference introduced into values and institutions at home» (Venuti, 2000: 469).

the source-language text is replaced by a chain of signifiers in the target-language which the translator provides on the strength of an interpretation» (1995: 17), então há que ponderar como a presença e a acção do tradutor afectam a construção da narrativa. É nossa convicção de que «a foreign text is the site of many different semantic possibilities that are fixed only provisionally in any one translation, on the basis of varying cultural assumptions and interpretive choices, in specific social situations, different historical periods. Meaning is a plural and contingent relation, not an unchanging unified essence» (*ibidem*: 18). Esta tese tem obviamente implicações na história da recepção literária na cultura de origem (*vide* ilustração no Capítulo 1 da Parte II) e na(s) cultura(s) de chegada. Propomo-nos, nesta Parte III, analisar os modos como a construção de autoria oscila e varia na transformação da narrativa scottiana que a tradução portuguesa de André Joaquim Ramalho e Sousa opera.⁸

Partindo de uma análise cultural que pretende integrar dados narratológicos,⁹ defenderemos que, como «é fundamentalmente o resultado de uma interacção entre o texto e o leitor, ou seja, o momento em que o texto e o leitor mutuamente se reconhecem como fazendo parte de um acto de comunicação no qual a figura do autor representa, por si só, uma *função* e uma *figuração*» (Buescu, 1998: 43), a tradução produz um autor textual necessariamente diferente do texto-fonte. Daí que concordemos com a afirmação de Giuliana Schiavi de que é necessário rever quadros narratológicos quando se trata de analisar traduções, já que «[a] translation is different from an original in that it contains the translator's voice which is in part standing in for the author's and in part autonomous. This voice creates a privileged relationship with the readers of translation, part mediational, part straightforward» (Schiavi, 1996: 3).

⁸ Porque as traduções de Ramalho e Sousa se entretecem de muitas vozes, compará-las-emos, sempre que oportuno, com as versões francesas de A.B. Defauconpret e Albert Montémont. Este será, porém, um movimento lateral ao nosso propósito central: investigar como se (des)constrói a imagem do autor em português.

⁹ Tomamos como nossos os propósitos que Mieke Bal expressa no posfácio à sua obra *Narratology. An Introduction to the Theory of Narrative* (1997), sendo aquele — assim como o trabalho posterior da autora — bastante mais fluido do que a obra que o antecede, ainda muito estruturalista no impulso e na organização. Defende Bal, no posfácio que sintomaticamente intitula «Theses on the Use of Narratology for Cultural Analysis», que a narrativa é uma atitude cultural, consistindo a narratologia numa perspectiva sobre a cultura. Assim, propõe «a conception of narratology that implicates text and reading, subject and object, production and analysis, in the act of understanding» (Bal, 1997: 222). Parece-nos, no entanto, que esta posição é contrariada pelo pudor da autora, que discutiremos mais adiante, em integrar a figura do autor implicado na sua geometria reflexiva.

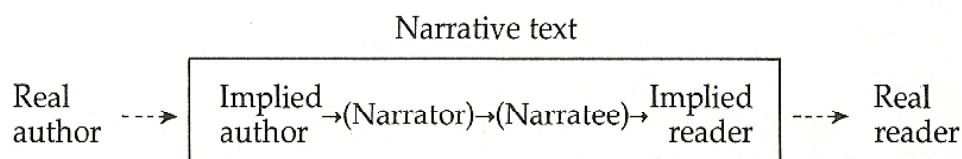
Porque o modelo que Schiavi usa é o de Seymour Chatman em *Story and Discourse* (1978), reproduzimo-lo aqui, não sem antes observar que a proposta é controversa (*vide* Rimmon-Kenan, 2002, Bal, 1985), na medida em que este autor admite a existência de narrativas sem narrador ou narratário: «The narrative pole of narrator-presence—the pole of “pure” mimesis—is represented by narratives purporting to be untouched transcripts of characters’ behaviour» (Chatman, 1978: 166). A ser como propõe Chatman, neste tipo de narrativas, não haveria mediação entre personagens e autor implicado. Porém, sendo este, na descrição de Chatman, «without personality or even presence, hence without motivation other than the purely theoretical one of constructing the narrative itself» (*ibidem*: 158), a admissão da existência de narrativas sem narrador aproximaria, sem vantagem, o modo narrativo do dramático.¹⁰ Também o posicionamento vago da questão do autor implicado como mero princípio estruturante não faz justiça à corporização dessa instância, tal como Walter Scott a põe em cena, nem contribui para a sua problematização ou mais fluido entendimento. Nesta matéria, e porque se trata de «textos autorados», optamos pela mais ágil definição de Helena Buescu:

Julgo por isso lícito falar [...] de autor, aquela específica entidade textual que, coincidindo ou não com o narrador, surge como garante da função e sentido da obra [...], problematiza a sua produção textual como obra e se problematiza a si própria como um dos vários agentes de uma forma de interação simbólica, codificada através de uma série de convenções e delas retirando a capacidade de se instituir como forma de transitividade e de comunicação. (Buescu, 1998: 30)

Sem prejuízo do que ficou anteriormente dito, Giuliana Schiavi parte da sistematização que Seymour Chatman faz da situação comunicativa em textos narrativos, sistematização que tem sobre outras a vantagem de não rejeitar a instância do autor implicado,¹¹ ainda que o caracterize como vimos atrás:

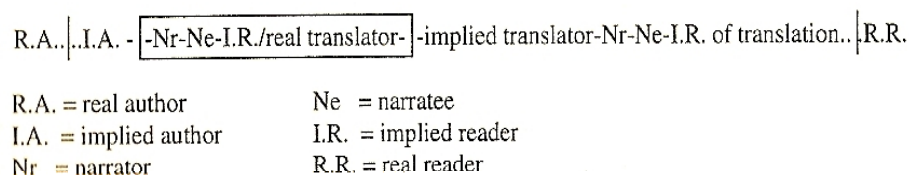
¹⁰ A possibilidade de ausência de narrador é também contestada por Shlomith Rimmon-Kenan (*vide* 2002: 89).

¹¹ É o que acontece na narratologia de pendor mais estruturalista. Gérard Genette não reconhece pertinência ao conceito e Mieke Bal afirma de modo um tudo-nada desabrido: «In speaking of the narrator, I do not mean the so-called ‘implied author,’ either. Since this term is used rather often, I think it best to devote a few words to it. The term was introduced by Booth (1961) in order to discuss and analyse the ideological and moral stances of a narrative text without having to refer directly to a biographical author. As such it preceded the generalized use of the term ‘narrator.’ In Booth’s use of the term, it denotes the totality of meanings that can be inferred from a text. Thus the implied author is the result of the investigation of the meaning of a text, and not the source of that meaning. Only after interpreting the text on the basis of a text description can the implied author be inferred and discussed» (Bal, 1997: 18). Esta posição assenta no pressuposto controverso, mas muito ao gosto de descritivistas, de que a descrição seria anterior à interpretação, sendo aquela possível sem esta. Porém, o motivo menos convincente para excluir a consideração do autor implicado encontra explicação no facto de que «the notion of the implied author is [...] not limited to narrative texts, but can be applied to any text. This is why the notion is not specific to narratology, which has [...] as its objective the narrative aspects of a



(Chatman, 1978: 151)

Perante o quadro, Schiavi interroga-se sobre os efeitos da tradução no acto comunicativo assim definido. É credível pressupor-se, pergunta-se a autora, que a intervenção de um sujeito situado que verte o texto de uma língua/cultura/contexto comunicacional para outra língua/cultura/contexto comunicacional não transforme minimamente a comunicação narrativa? Pode aplicar-se sem alteração o quadro de Chatman a *Ivanhoe* e a *Ivanhoé* ou a *Cruzada Britânica*? Schiavi responde negativamente e propõe um alargamento da sinopse, introduzindo a figura do tradutor implicado, defendendo que «[u]nlike an original narrative communication, we can say that the translated narrative communication has as a textual characteristic two addressers addressing one addressee» (Schiavi, 1996: 17). Propõe assim o esquema que apresentamos a seguir:



(*Ibidem*: 14)

Nesta descrição, vemos o tradutor empírico equiparado ao leitor implicado, metamorfoseando-se depois, no acto da reescrita, em tradutor implicado. Esta posição não é incontroversa, mas, antes de a ponderarmos, gostaríamos de reflectir sobre uma outra proposta. Em texto escrito em paralelo com o de Schiavi, Hermans explicita (e ilustra) o que entende por presença do tradutor no texto, preterindo implicitamente o termo «tradutor implicado» em prol da designação «voz do tradutor»: «The claim [...] is that translated narrative discourse always contains a 'second' voice, to which I will refer as the Translator's voice, as an index of the Translator's discursive presence» (Hermans, 1996: 27). Todavia, a descrição que Hermans faz da voz do tradutor aproxima-se

narrative text» (*ibidem*) — por não ser categoria específica da narrativa justifica-se que não ponderemos o seu lugar na narrativa? Parece-nos razão insuficiente.

indubitavelmente da concepção de autor textual que é mais produtiva para pensar a questão da autoria em Walter Scott. Assim diz o autor:

The voice may be more or less overtly present. It may remain entirely hidden behind that of the Narrator, rendering it impossible to detect in the translated text. It is most directly and forceful present when it breaks through the surface of the text speaking for itself, in its own name, for example in a paratextual Translator's Note employing an autoreferential first person identifying the speaking subject. And then there are shades and degrees in between. (*Ibidem*: 27)¹²

Ao contrário de Schiavi, Hermans reconhece a existência na tradução de uma duplicação também do leitor implicado, pois, ao mudar de contexto geográfico e temporal, a recuperação dos códigos do emissor exigirá ao leitor uma enciclopédia diferente que, nalguns casos, será mais alargada e, noutros, ficará reduzida à necessidade de explicação no texto ou em nota de rodapé. À luz das considerações de Barbara Folkart (1991: 347-352) acerca daquilo a que chama «*décalage traductionnel*»,¹³ o autor afirma:

All texts are culturally embedded and require a frame of reference which is shared between sender and receiver to be able to function as vehicles for communication. [...] It is therefore not surprising to find that it is precisely with respect to the cultural embedding of texts, e.g. in the form of historical or topical references and allusions, that the Translator's Voice often directly and openly intrudes into the discourse to provide information deemed necessary to safeguard adequate communication with the new audience. As a rule, translations, and certainly modern translations of canonical literary fiction, stop short of reorienting the discourse so radically that the orientation to the original Implied Reader disappears altogether. The translated text can therefore be said to address a dual audience, and thus to have a 'secondary' Implied Reader superimposed on the original one. (Hermans, 1996: 29)

Isto aplica-se certamente ao caso que iremos estudar, pois quem fala e a quem se dirige a voz que, em *Waverley ou ha sessenta annos*, diz: «Pedimos ao leitor se lembre de que o autor era protestante» (Ramalho, 1845: II, 95)?¹⁴ Este e outros casos — sobretudo os

¹² Uma das razões por que Hermans evita o termo «tradutor implicado» prende-se talvez com o desejo de inclusão da paratextualidade na proposta teórica, sendo que os paratextos são, em geral, lidos como manifestações do autor empírico enquanto origem e fonte de autenticidade (*vide* Duarte, 1993). Todavia, para os propósitos da presente reflexão, e como esperamos ter deixado claro na Parte II, os paratextos integram, enquanto forma narrativa, a presença de um autor textual, não confundível com a pessoa histórica.

¹³ *Vide* Folkart (1991: 347): «La remédiation d'un énoncé reçu (proposition reçue + macro-forme reçue + contenu pragmatique reçu) à travers l'univers récepteur englobant la langue, le polysystème, l'univers de référence et l'univers pragmatique de la culture d'arrivée produit une constellation de décalages référentiels, pragmatiques, sémiologiques. Ce sont ces décalages qui déterminent l'épaisseur de la traduction, sa non-transparence par rapport à l'énoncé de départ».

¹⁴ A mesma pergunta é pertinente acerca de uma das notas mais curiosas com que nos deparámos, pois, se, por um lado, está «assinada» com a designação «ED.», por outro, esta voz intrusiva e anónima — «Il est juste de remarquer que pour *Waverley* comme pour les autres romans de cette collection, l'Editeur et le Traducteur ne doivent point être confondus ensemble, et ne sont nullement solidaires de leurs notes

intratextuais, por serem menos controversos — provam a evidência de que um texto traduzido de outra língua/cultura/época geram diferentes leitor e autor implicados.

Embora a proposta de Schiavi seja muito estimulante, tendo promovido já reflexão diversa sobre ponto de vista, estilo e voz autoral (*vide* Bosseaux, 2007, mas sobretudo Rosa, 2003: 251-260, Millán-Varela, 2004, e Munday, 2008), a localização, no esquema de Chatman, da instância do tradutor implicado parece-nos improvável. Se, de acordo com Wolfgang Iser, o leitor implicado não tem existência real, «denn er verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet. Folglich ist der implizierte Leser nicht in einem empirischen Substrat verankert, sondern in der Struktur der Texte selbst fundiert» (Iser, 1990a: 60),¹⁵ então como poderia o tradutor ocupar a posição do leitor implicado do texto-fonte, como parece propor Schiavi? Concordamos, por isso, com Jeremy Munday quando sugere que o esquema da autora italiana «is not necessarily of enormous benefit in understanding what goes on in the translation process» e quando produz «two parallel narratological lines linked by the identification of the real translator as a real reader of the ST who interprets presuppositions concerning the implied reader of the ST» (Munday, 2008: 12). De facto, a leitura do tradutor é, na terminologia de Iser, uma actualização do texto-fonte e não a realização de todas as suas potencialidades interpretativas. Eis o modelo sugerido por Munday:

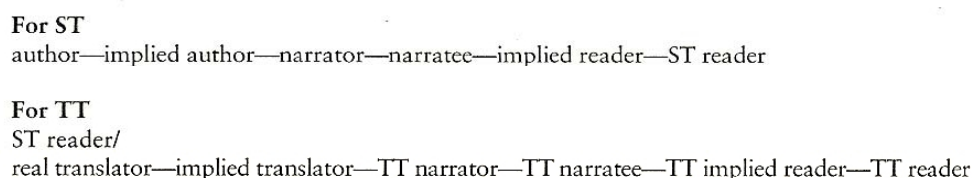


Fig. 1.3. Parallel narratological lines of translation

(*ibidem*)

respectives» diz ela no fim do livro [Defauconpret, 1830^a: 530) — permite-se muitos comentários deliciosos como este: «On va voir la véritable signification du mot *creagh*, que nous traduirons provisoirement par *déprédation*.—ED.» (*ibidem*: 108). É absolutamente singular é esta ideia da provisoriidade do impresso e da tradução.

¹⁵ Iser continua: «Wenn wir davon ausgehen, daß Texte erst im Gelesenwerden ihre Realität gewinnen, so heißt dies, daß dem Verfaßtsein der Texte Aktualisierungsbedingungen eingezeichnet sein müssen, die es erlauben, den Sinn des Textes im Rezeptionsbewußtsein des Empfängers zu konstituieren. Daher bezeichnet das Konzept des impliziten Lesers eine Textstruktur, durch die der Empfänger immer schon vorgedacht ist, und die Besetzung dieser strukturierten Hohlform läßt sich auch dort nicht verhindern, wo sich Texte durch ihre Leserfiktion erklärtermaßen um einen Empfänger nicht zu kümmern scheinen oder gar ihr mögliches Publikum durch die verwendeten Strategien auszuschließen trachten» (Iser, 1990: 60-61).

A proposta de Munday tem o mérito adicional de salientar o paralelismo das situações comunicacionais em que o texto-alvo repete, em espelho, os elos do texto-fonte. O modelo coloca o tradutor na fronteira entre as duas situações, localizando-se no fim de uma, enquanto leitor empírico do texto-fonte, e no princípio da outra — início que é naturalmente um reinício, em circunstâncias diversas —, enquanto tradutor empírico que (re)constrói a situação comunicativa num contexto novo.¹⁶

Será à luz de todos estes contributos que analisaremos, nesta parte da nossa reflexão, os modos como uma autoria singular circulou, foi apreendida e reescrita em línguas, culturas e tempos diversos dentro do espaço europeu.

Começaremos, pois, por problematizar a noção de «romance histórico», detendo-nos um pouco na consideração das aproximações entre narrativa histórica e história narrativa, o que permitirá explorar, de forma mais densa, a novidade que o cruzamento da história com o romance constituiu no início de Oitocentos. Não sendo inteiramente novo, o subgénero revolucionou a Europa também porque possibilitou a descoberta de novas relações entre a ficção e a historiografia, nobilitando aquela e quotidianizando esta. Veremos como o fenómeno Walter Scott foi apropriado, no sentido literal do termo, por diferentes culturas e pelas suas necessidades temporais, até chegarmos a Portugal, último país europeu a acolher o autor em traduções avulsas por diferentes tradutores.

Demorar-nos-emos depois no nosso segundo autor: André Joaquim Ramalho e Sousa, a quem procuraremos traçar um perfil motivados por «a strong impulse to *document* the history of Portuguese-language translation, to uncover long-obscure translators and translations, to reconstruct their publication and reception, and to articulate significant controversies» (Venuti, 1995: 40) e por nos parecer importante resgatar da invisibilidade os tradutores, esses *undercover agents* (Cronin, 2003) da cultura portuguesa, no pressuposto de que as pessoas físicas, históricas são importantes:

¹⁶ Se o modelo de Munday nos parece ágil e adequado ao estudo da função do tradutor na narrativa traduzida, já a explanação relativa à pertinência da proposta de Schiavi para lá da proposta de correcção do quadro se nos afigura equívoca a diversos níveis. Senão vejamos: «It may be true that the concept of an implied author can be used to explain the fact that beliefs expressed in a novel may not be those of the biographical author; it may also be true that the theoretical concept of the ‘implied translator’ may usefully reflect that a TT is the outcome of collaborative work of translator, copy editor, and editor and may cover those cases of multiple or anonymous translations or indeed retranslations where the work of an earlier translator informs the new TT» (Munday, 2008: 12). Na verdade, esta enumeração revela-se ora ingénua, ora redutora das potencialidades dos conceitos de «autor implicado» e «tradutor

A human body does several things. It consumes resources, it affords pleasures and pains, it interrelates and reproduces, and it moves. This means translators who have bodies must be concerned with getting paid not just for one translation but for providing services throughout their lives, for the continued feeding and care of their bodies, usually by doing more than one translation and very often by doing a lot more than translating. Translators with bodies might also be expected to avoid physical hardship, prison and torture, be it for themselves or for their family and future generations. And translators with bodies tend to be more mobile than any norm, purpose or system. They can get up and go from town to town, culture to culture; if they eat and exercise, they can survive from period to period. Elemental things. None of these aspects are very important from the perspective of the abstract 'translator', singular. Yet they are all extremely pertinent to the way translators can help shape translation history. That's why, when I talk about 'translator', plural, I refer to people with flesh-and-blood bodies. If you prick them, they bleed. (Pym, 1998: 161)

Depois de apresentado e contextualizado o tradutor, analisaremos os modos como os textos traduzidos reflectem e des/re/constroem as imagens autorais resultantes dos *Waverley novels*, produzindo novas tensões e mais patamares de autoria num diálogo renovado entre autor(es), textos, leitores/críticos. A esta polifonia juntaremos a referência ao acolhimento que as obras foram tendo junto de intelectuais e críticos, incluindo as polémicas que foram gerando, tentando criar, a partir do estudo de um caso, um quadro panorâmico da tradução na primeira metade de Oitocentos.

Pôr em ordem isto tudo;
fazer o dia
tolerar a noite
e inventar — não esquecer —
uma criatura capaz de entender
a obra.

António Mega Ferreira, «Génesis: Anotações»

implicado»: um e outro são gerados pelos respectivos textos, seja qual for o grau de colaboração ou anonimato que os caracterize. De resto, a autoria também pode ser um trabalho de colaboração.

1.

traduções de traduções de traduções. ficção, história & alteridade, ou da narrativa como condição de longevidade

Who shall tell us a story?
Sir Walter Scott of course.

E.M. Forster, *Aspects of the Novel*

DA NARRAÇÃO COMO SIMULACRO — PARTE 2: HISTORIADORES, AUTORES & OUTROS FINGIDORES

[S]torytellers are reorganisers of accepted reality, dreamers
of alternative histories, disturbers of deceitful sleep.

Ben Okri, «The Joys of Storytelling II»

A pretensão de recriar um momento histórico obriga o sujeito de conhecimento a confrontar-se com a própria cognoscibilidade e as suas fronteiras. A consciência de que é impossível falar *da* história sem estar já ancorado *na* história (Certeau, 1988:20), de que o discurso historiográfico habita já a história, i.e., é também ele histórico — logo, contingente e intersubjectivo —, transforma necessariamente o próprio tecido daquilo que se conhece, impondo-lhe os limites e constrangimentos do presente e alargando, ao mesmo tempo, o debate que, mais do que linear, se torna prismático.

Ao reflectir sobre a construção da memória, em «Escavar e Recordar», Walter Benjamin afirma que «[a] verdadeira recordação é rigorosamente épica e rapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico não tem apenas de mencionar os estratos em que foram encontrados os achados, mas sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes» (Benjamin, 2004 : 220). No texto, a analogia entre as duas acções que lhe dão título é reforçada pela presença do sujeito que escava/recorda e deixa traço de si no lugar.

Desta ideia de «história» como escavação, «indicação exacta do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações» (*ibidem*), resulta a manifestação daquilo a que gostaríamos de chamar o «historiador implicado». Partindo da concepção de «autor implicado» de Wayne Booth, a proposta integra e transcende algumas das associações da expressão originária. Assim Booth defende que «[o]ur sense of the implied author includes not only the extractable meanings but also the moral and emotional content of each bit of action and suffering of all the characters. It includes the intuitive apprehension of a completed artistic whole; the chief value to which *this* implied author is committed, regardless of what party his creator belongs to in real life, is that which is expressed by the total form» (1991: 73-74). Como a hipótese interpretativa do autor textual, também o historiador implicado se revelaria enquanto instância produtora de discurso historiográfico que faz aparecer ao leitor «an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God silently paring his fingers» (*ibidem*: 151).

Porém, o conceito, tal como o sugerimos aqui, transcende a menção à existência meramente textual do arquitecto do discurso, porquanto a designação «historiador implicado» cobre igualmente uma vertente extratextual — empírica, por assim dizer — de um agente que, fazendo história, participa necessariamente nela, enquanto sujeito que ocupa um lugar inalienável no devir histórico e é produto discursivo dele — o discurso historiográfico é-o afinal sempre de duas maneiras: enquanto reflexão sobre o passado e enquanto discurso ancorado num presente que não pode também eximir-se à história.¹

¹ Vide, a este propósito, Paul Hernadi que, no artigo «Clio's Cousins: Historiography as Translation, Fiction and Criticism» (1976), se refere às relações entre «autor implicado» e «narrador» para distinguir história e ficção, com o argumento de que, nesta última, haveria uma não coincidência entre as duas instâncias narratológicas, enquanto a narrativa historiográfica assentaria na identificação entre elas. A formulação é, no entanto, curiosa: «[T]he narrator of a historical work can be considered historical; the historian endorses the narrator's credibility to the point of turning the ontological distinction between the author and narrator of fiction as creator and creature into the psychological distinction between the historian's actual person and the person he would like to be or at least appear» (252) — não havendo distinção entre autor implícito e narrador, a instância que enuncia constituiria uma espécie de *alter ego* do autor empírico. Neste aspecto, Hernadi encontra-se com Wayne Booth que caracteriza os autores implicados como um «second self» do autor (Booth, 1991: 151), como «*more [than their flesh and bone counterparts], and of course far more admirable and influential: in wiping out the selves they do not like, the poets have created versions that elevate both their worlds and ours*» (Booth, 2008: 85). Se a distinção entre autor implícito e narrador é irrelevante porque inexistente, a separação entre autor empírico e autor implícito seria essencial em historiografia. Não cabe aqui explorar algumas das potencialidades e contradições da posição de Hernadi — nomeadamente, a ideia de autor implicado como uma versão aperfeiçoada do autor empírico —, mas não podemos deixar de a sinalizar enquanto reflexão tangencial à nossa.

A concepção de historiador implicado permite dar maior visibilidade ao sujeito de conhecimento, num sentido schleiermacheriano (*vide* Schleiermacher, 2003: 43-49), enquanto produto e produtor de discurso, enquanto produto e produtor de conhecimento. Enquanto agente (produtor) de história, o investigador é necessariamente também sujeito dela numa dupla aceção: é sujeito de história e está sujeito à história. Regressamos, pois, à concepção de um conhecimento ressubjectivado (Sousa Santos, 1986).

Visto deste ângulo, o entendimento histórico — que, num sentido não despreciando, é construção — assenta na questão interpretativa. Esta, por sua vez, expressa-se num discurso que, no dizer de José Mattoso, é pessoal, tornando o saber historiográfico necessariamente plural e aberto:

[A] escrita em História é um discurso pessoal. Quero com isto dizer que resulta da *minha* interpretação. Como tal, não exclui outras maneiras de ver. Temos de admitir que a infinita riqueza do passado humano se revela em mais do que uma única ordenação, e que esta depende dos pontos de vista, que são muitos. Nenhum discurso pode jamais esgotá-la. A variedade das composições que suscita não põe em causa a sua unidade fundamental; as contradições entre os diversos discursos são apenas o resultado de uma realidade demasiado abundante e complexa para se poder traduzir univocamente. (Mattoso, 2002: 21)

Se bem que rejeite renunciar inteiramente a uma visão essencialista do passado — os adjectivos e advérbios de modo são a este propósito eloquentes² — e insista numa fixação mais individual do que transsubjectiva do discurso, o historiador português sublinha o carácter interpretativo, logo, situado do conhecimento histórico e contribui para o debate que aqui se promove — é, ainda assim, de uma (outra) forma de historiador implicado que fala. A personalização do discurso — essa espécie de tradução do real³ — tem

² Mais abaixo, na mesma conferência, o historiador ensaia de resto uma concepção de história adentro de um entendimento teleológico e salvífico da realidade, em que aquela é apenas mediação. Mattoso sublinha assim o fundo essencialista já referido: história (tempo) opõe-se, neste contexto, a revelação («espantosa realidade das coisas») (*vide* Mattoso, 2002: 22).

³ A ideia de história como tradução é defendida por Paul Hernadi no artigo já citado (1976: 247-257). Ainda que não possamos sempre fazer nossa a argumentação do autor, parece-nos interessante, e pertinente para este trabalho, a concepção que a seguir transcrevemos: «"Speaking is translating—from a language of angels into human language, that is, translating thoughts into words, things into names, images into signs." Whatever its value for a general theory of verbal communication, Johann Georg Hamann's fanciful proposition in 1762 suggests an instructive perspective on historiography. The historian tends to see his evidence as mainly consisting of original texts. Yet all the documents at his disposal, as well as the very work he is engaged in writing, are translations in this enhanced sense of the word: they are *verbal* accounts of the largely *nonverbal* fabric of historical events. To the extent that the historian succeeds in communicating "thoughts, things, and images" as "words, names, and signs," he translates—from the idiom of events, forever past, into the idiom of continually present discourse» (Hernadi, 1976: 247). Se a história é tradução, o romance histórico seria, então, tradução de uma tradução, e as questões de autoria e autoridade que nos ocuparão neste capítulo, matéria, de certo modo, já tradutológica.

necessariamente impacto nos conteúdos ou, visto de outra perspectiva, remete para um problema muitas vezes ignorado: os modos de representação são modos de existência — «[narrative as a mode of knowledge] does not merely reflect what happens; it discovers and invents what can happen. It does not simply record events; it constitutes and interprets them as meaningful parts of meaningful wholes...» (Prince, 2000: 129).

Presente e historiador (da literatura, da tradução) participam, assim, quer da organização dos documentos (as «provas») quer do discurso que os narrativiza e lhes dá coerência. O mesmo é dizer: não há história sem historiador ou presente. Além de remeter para a instância discursiva que dá forma ao texto e para a experiência de um *agente* que é simultaneamente *sujeito* de conhecimento, a noção de «historiador implicado» está estreitamente ligada aos próprios meandros de uma construção discursiva que, ao articular a experiência humana *no tempo*, é narrativa por excelência: «[B]y instituting different moments in time and establishing links between them, by finding significant patterns in temporal sequences, by pointing to an end already partly contained in the beginning and to a beginning already partly containing the end, by exposing the meaning of time and imposing meaning on it, narrative reads time and teaches how to read it» (*ibidem*).

Ainda que seja expressão maior da procura de sentido e, portanto, busque de alguma forma transcender os limites do humano, a narrativa — *qualquer* narrativa — é, a um tempo, (auto)biográfica e plural, i.e., diz de quem conta e do que conta e, ao dizer, transforma — de certa forma, *cria* — o real, assumindo-se como lugar eminentemente humano: «In an age of specialization and fragmentation, how satisfying to discover the deep, nourishing bonds that hold us together—storytellers all, bearing witness to one another's ordeals, celebrating our common heritage as listeners around the campfire, creating our identities in the stories we tell» (Charon, 2006: 11).

Sendo (auto)biográfica, a narrativa assume-se como ponto de chegada genético e cultural do indivíduo. Longe de a isolar numa irredutível forma de solipsismo, a singularidade da narrativa torna-a, paradoxalmente, intersubjectiva e transversal,⁴ já que nela a realidade

⁴ A descoberta da narrativa pelas ciências sociais e médicas — aquilo a que, numa obra de grande interesse, *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*, Rita Charon chama «a viragem narrativa» (2006: 11) — é exemplar do lugar que aquela ocupa na construção da relação individual e colectiva com o mundo. Citaremos dois excertos de uma tese mais alargada: «Although narrative is

aparece sempre mediada por histórias, pessoas, linguagem,⁵ já que ela parece permear (e, antes ainda, possibilitar) a relação do Homem com a alteridade — outros, mundo, Deus —, com a própria condição humana. Ela parece, pois, ser paradigmática da possibilidade do humano. Roland Barthes reflecte assim sobre a ubiquidade da narrativa:

There are countless forms of narrative in the world. First of all, there is a prodigious variety of genres, each of which branches out into a variety of media, as if all substances could be relied upon to accommodate man's stories. Among the vehicles of narrative are articulated language, whether oral or written, pictures, still and moving, gestures, and an ordered mixture of all those substances; narrative is present in myth, legend, fables, tales, short stories, epics, history, tragedy, *drame* [suspense drama], comedy, pantomime, paintings [...], stained-glass windows, movies, local news, conversation. Moreover, in this infinite variety of forms, it is present at all times, in all places, in all societies; indeed narrative starts with the very history of mankind; there is not, there has never been anywhere, any people without narrative; all classes, all human groups, have their stories, and very often those stories are enjoyed by men of different and even opposite cultural backgrounds: narrative remains largely unconcerned with good or bad literature. Like life itself, it is there, international, transhistorical, transcultural. (Barthes, 1975: 237)

A diversidade de formas e experiências narrativas repercute a multiplicidade que habita a singularidade identitária — o ser humano é habitado por muitas narrativas, desde logo por aquilo a que poderíamos chamar narrativa genética, organização ímpar de genes, e depois pela socialização que se faz de histórias e interlocutores, de histórias diferentes de/para

defined somewhat differently by literary scholars, psychologists, autobiographers, and historians, each of these narrative-users shares fundamental ideas—that narrative knowledge and practice are what human beings use to communicate to one another about events or states of affairs and are, as such, a major source of both identity and community. The narrativist turn that has overtaken many fields exposes the centrality of storytelling in many human activities from teaching kindergarten to enacting religious faith. Telling stories, listening to them, being moved by them to act are recognized to be at the heart of many of our efforts to find, make, and honor meaning in our lives and the lives of others.» (*ibidem*).

Nas ciências sociais e médicas, a viragem narrativa e o saber narrativo, além de procurarem alargar o mapa do conhecimento, privilegiam a voz dos pacientes — capacitando-os enquanto sujeitos de enunciação da história da sua doença/situação — e as suas «extraordinarily complicated narratives—told in words, gestures, silences, tracings, images, laboratory test results, and changes in the body». Cabe ao médico «cohere all these stories into something that made provisional sense, enough sense, that is, on which to act» (*ibidem*: 4), o que, aproximando-o do ofício do intérprete, o torna também uma espécie de tradutor, na medida em que aquele traduz as versões do quotidiano para discurso e conhecimento médicos. Por tudo isto, Rita Charon pode afirmar que «[n]onnarrative knowledge attempts to illuminate the universal by transcending the particular; narrative knowledge, by looking closely at individual human beings grappling with the conditions of life, attempts to illuminate the universals of the human condition by revealing the particular» (*ibidem*: 9).

Outro campo em que se tem sopesado o papel da narrativa é o das ciências jurídicas. Para uma reflexão sobre o papel da narrativa na lei, vide Peter Brooks, «Narrative in and of the Law» (Phelan e Rabinowitz, 2008: 415-426). O autor publicou, de resto, mais obra sobre a pertinência da narrativa no discurso jurídico.

⁵ A língua, diz Barthes na sua *Lição*, é fascista porque, como o fascismo, obriga a dizer e porque, sendo gregário, o signo convida à imitação (1978: 14-15). Também Roman Jakobson, em «On Linguistic Aspects of Translation» (Venuti, 2000: 113-118), sublinha, de outro lugar e de forma menos provocatória, aquilo que, nas línguas, é imposição: «Languages differ essentially in what they *must* convey and not in what they *may* convey» (116). Por outro lado, é precisamente — há que não esquecer — porque o signo tende para a imitação que é possível comunicar.

interlocutores diferentes. Num sentido não despreciando, é a alteridade narrativa que (en)forma a mesmidade.

Este carácter fragmentário e plural da identidade expressa-se narrativamente na obra de Walter Scott de inúmeras maneiras: nas epígrafes e demais momentos de intertextualidade; na criação de inúmeras *personae* autorais que, a um tempo, mascaram e desdobram a figura de autoridade num jogo de espelhos que, sendo lúdico, é paradigmático de uma concepção vincada (e tantas vezes ignorada) de literatura e autoria; nas metanarrativas que constituem o imenso aparelho prefacial, posfacial e de notas que o(s) autor(es) implicado(s) interpõe(m) entre o leitor e a narrativa principal; no constante adiamento da revelação da autoria empírica que, a partir de 1827, assume novas formas de ocultação (*vide Magnum Opus* e a erudição como matriz criativa de um novo autor implicado).

Por outro lado, a reflexão sobre as relações entre história, narrativa e a construção de identidades é tanto mais empolgante quanto o lugar histórico do investigador (seja ele historiador, estudioso da literatura ou da tradução) parece repetir ironicamente, numa espécie de imagem infinitamente replicada, as inquietações dos inúmeros autores implicados e narradores de Scott, também eles preocupados com a (im)possibilidade de recuperar, na memória do presente, o passado na sua inteireza. Se os textos de Scott perderam hoje relevância ou, pelo menos, visibilidade social e estética, a metodologia auto-reflexiva que lhe atravessa a obra — em geral esquecida pela ortodoxia da história literária — é eminentemente moderna e poderá ter determinado o discurso especificamente literário. (Tentar) Prová-lo não cabe, todavia, nos propósitos deste trabalho, por isso escrever hoje sobre Walter Scott é (ainda) escrever à revelia da narrativa dominante na história literária contemporânea. Porém, escrever à revelia é ainda ser sujeito — mais uma vez, na dupla acepção do termo — de um tempo que é o nosso.

Impõe-se, neste lugar, a indagação acerca da possibilidade de narrar outros tempos, porquanto é impulso que une historiador (da literatura e da tradução) e Walter Scott, enquanto cultor de um subgénero literário que procura e promove narrativas de um tempo outro, tornando assim mais evidente um pressuposto narratológico: «[The narrator] resides in an order of time and place different from that occupied by the characters; his is a different 'here-and-now'» (Chatman, 2000: 97). A dramatização da alteridade do tempo narrado é anunciada, desde logo, pelos processos de mediação que as mais diversas

encarnações da autoria efectivamente constituem. A autoria é *deslocada* do nome canonizado de Walter Scott para uma multiplicidade de figuras autorais que habita as margens, *deslocalizada* dos centros literários para as periferias geográficas, *arredada* da originalidade da obra literária para a (suposta) genuinidade do manuscrito encontrado.

A encenação da autoridade e a interposição de um sem-número de *personae* que reclamam a descoberta e o tratamento — como forma de autoria — dos manuscritos antecipam, ironicamente, a distância do aqui-e-agora do historiador *tout court* e a posição de quem reflecte sobre o romance histórico e, mais ainda, sobre a sua tradução. A investigação aparece assim como uma infundável «superposición de textos, cada uno ligeiramente distinto del anterior: traducciones de traducciones de traducciones» (Paz, 1990: 13), a dar razão à convicção de que «[c]riticism widens and complicates the map of sensibility» (Steiner, 1985: 27).

Porque nos aparece simultaneamente como uma realidade indesmentível e um tempo que se esquia à apreensão, o passado é, em certo sentido, o mais mítico dos lugares. Narrar um tempo outro pressupõe uma forma de nostalgia — alicerçada numa consciência de perda — e a concomitante vontade de perscrutar períodos e espaços, resgatando-os do esquecimento e tornando-os assim lugares de memória,⁶ i.e., lugares que (i) sabemos terem tido existência real e serem, na sua inteireza, irrecuperáveis — «History (...) is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer» (Nora, 2006: 286) — e (ii) acreditamos terem ajudado a construir a singularidade do que somos. O que já não é habita assim o que é como uma ausência que se presentifica na e pela narrativa, o que, por seu turno, remete para a eterna controvérsia entre história e ficção: «[I]t remains true that history as a genre has a special dependence on absence and on discourse that makes the referent of history highly vulnerable, threatening it with indeterminacy, fictionality, specularity» (Ferris, 1991: 153).

⁶ Utilizamos o conceito de Pierre Nora de modo só parcialmente heterodoxo: «Memory and history, far from being synonymous, appear now to be in a fundamental opposition. (...) Memory is a perpetually actual phenomenon, a bond tying us to the eternal present; history is a representation of the past» (Nora, 2006: 286). Curiosamente, o passado que interessa a Walter Scott fica a meio caminho entre a memória e a história, tal como caracterizadas por Pierre Nora. À excepção de um ou outro romance — com *Ivanhoe* à cabeça —, os momentos que importa recuperar são tempos ainda presentes na memória dos vivos, e a ênfase na oralidade dos testemunhos é uma constante ao longo dos *Waverley novels*. O passado é narrado por quem o viveu, mas, ao ser registado por outrem num momento naturalmente posterior, torna-se lugar de história, i.e., um espaço que resulta de «a will to remember» (*ibidem*: 296). A isto regressaremos mais adiante.

Se «[h]istory is the child of narrative» (Furet, 2006: 305), proposta que, nos termos da nossa reflexão, denuncia desde logo a busca de sentido(s), de presença,⁷ então é evidente que, no coração desta procura, reside uma contradição:

[Historical writing is] a social practice which establishes a well-determined place for readers by redistributing the space of symbolic references and by thus impressing a "lesson" upon them; it is didactic and magisterial. Yet at the same time, it functions as an inverted image; it gives way to lack and yet hides it; it creates these narratives of the past which are the equivalent of cemeteries within cities; it exorcises and confesses a presence of death amidst the living. (Certeau, 1988: 87)

Ao narrativizarmos escolhemos ignorar o que há de morte no impulso para conhecer o passado, de forma a podermos encontrar nele um sentido para o presente, o mesmo é dizer que o tornamos refém do tempo (e de um sentido) que é nosso. A narrativização do passado assoma-se, pois, em duas vertentes distintas: por um lado, permitiria resolver «the problem of how to translate knowing into telling, the problem of fashioning human experience into a form assimilable to structures of meaning that are generally human rather than culture-specific» (White: 1987: 1); por outro, sinalizaria (e preencheria), pela mera necessidade de a ela recorrermos, o que não sabemos — é a narração como simulacro da realidade. Simulacro porque reproduz modos de entender o real. Simulacro porque simula o real. Simulacro ainda porque constrói o real. Narrar é, como diz de Certeau, um acto performativo: «[S]torytelling has a pragmatic efficacy. In pretending to recount the real, it manufactures it. It is performative. It renders believable what it says, and it generates appropriate action» (Certeau, 1986: 207).

Ao preencher os hiatos do conhecimento, a narração tende a apagar, através de um simulacro com sentido (e consentido), o lugar de onde se fala: «Representations are authorized to speak in the name of the "real" only if they are successful in obliterating any memory of the conditions under which they were produced» (*ibidem*: 208). A narratividade produz, assim, um efeito potencialmente contraditório. Se *estruturalmente* afirma a temporalidade — esta seria «that structure of existence that reaches language in narrativity», sendo a narratividade «the language structure that has temporality as its ultimate referent» (Ricoeur, 1980: 169) —, *utopicamente* parece desejar apagar a distância entre o acto de narrar e o narrado, ao apresentar-se como um todo coeso e com sentido: «narrative activity, taken without further reflection, participates in the dissimulation both

⁷ A proposição de Furet inclui, ainda que sub-repticiamente, o imperativo de que «[w]e must read *as if*» (Steiner, 1997b: 34). Afinal a narrativa historiográfica resulta, não apenas na história contrafactual, de uma interpretação «como se».

of historicity and, even more so, of the deeper levels of temporality» (*ibidem*: 175). Embora seja signo da condição humana, a narratividade deseja, paradoxalmente, ultrapassá-la.

A narração, enquanto forma ao serviço do conhecimento de outras épocas, pressupõe, pois, uma vontade de superação de um certo autismo da subjectividade ao mesmo tempo que fica refém do lugar que é o do sujeito cognoscente, lugar instável e heterogéneo.

Questioning the subject of knowledge demands that one rethink the concept of time, if it is true that the subject is constructed as a stratification of heterogeneous moments and that whether the scholar is a woman, black, or Basque, it is structured by relations to the other. Time is precisely the impossibility of an identity fixed by a place. Thus begins a reflection on time. The problem of history is inscribed in the place of this subject, which is in itself a play of difference, the historicity of a nonidentity with itself. (Certeau, 1986: 218)

A percepção do que foi, por um lado, e a sua aparente irredutibilidade ao que é, por outro, obrigam à intervenção da empatia no acto de conhecer — ao esforço imaginativo que, no movimento para o outro, instaura um nomadismo que deseja a diferença: «How else can any past, which by definition comprises events, processes, structures, and so forth, considered to be no longer perceivable, be represented in either consciousness or discourse except in an "imaginary" way?» (White, 1987: 57).

A empatia — esse esforço imaginativo para que remetem, sob numerosas designações, historiadores e filósofos da história — apoia-se em três pilares fundamentais: (i) no espólio de uma época (documentos em diferentes suportes e materiais),⁸ (ii) na indagação das estruturas do sentir de uma cultura no tempo (Williams, 1965: 64ss), as quais são, em parte, irrecuperáveis na agoridade;⁹ e (iii) na biografia, em sentido lato, de quem conhece.

⁸ A própria noção de «documento» está actualmente sujeita a uma crítica da factualidade que formulamos aqui nas palavras de Michel de Certeau: «In history everything begins with the gesture of *setting aside*, of putting together, of transforming certain classified objects into "documents". This new cultural distribution is the first task. In reality it consists in *producing* such documents by dint of copying, transcribing, or photographing these objects, simultaneously changing their locus and their status. This gesture consists in "isolating" a body — as in physics — and "denaturing" things in order to turn them into parts which fill the lacunae inside an a priori totality. [...] Far from accepting "data", this gesture forms them» (Certeau, 1988: 72-73). Mais do que espelho impoluto de uma época, os documentos são então produtos do tempo que os produziu e da selecção de quem os elege como representativos desse lugar do passado. Resultam de um «olhar» (*ibidem*) que os classifica, ordena e lhes dá sentido.

⁹ O termo «structure of feeling» é de Raymond Williams que, em *The Long Revolution*, o caracteriza como «a particular sense of life, a particular community of experience *hardly needing expression*, through which the characteristics of our way of life that an external analyst could describe are in some way passed, giving them a particular and characteristic colour». Mais à frente, acrescenta: «In one sense, this structure of feeling is the culture of a period: it is the particular living result of all the elements in the general organization (...). I do not mean that the structure of feeling, any more than the social character,

É pela consciência da (im)possibilidade e dos (de)méritos de um conhecimento assim caracterizado que a investigação historiográfica ganha um pendor necessariamente auto-reflexivo, porque o passado se apresenta como um espaço construído diacronicamente e diacriticamente a partir de múltiplos lugares de enunciação e ênfase, alicerçando-se naquilo a que Raymond Williams chama «tradição selectiva» (*ibidem*: 67ss), logo, em certo sentido, na impossibilidade de conhecer — o gesto historiográfico está, à partida, ferido de morte: «The selective tradition (...) creates, at one level, a general human culture; at another level, the historical record of a particular society; at a third level, most difficult to accept and assess, a rejection of considerable areas of what was once a living culture» (*ibidem*: 68). A reconstrução é, assim, sempre tentativa, sempre incompleta, sempre parcialmente reinvenção. A medida de irrecuperabilidade do passado não deve, todavia, constituir impedimento ao esforço para conhecer, antes há-de servir ao investigador como instrumento de indagação acerca do lugar do (des)conhecimento na teoria do saber.

A esta percepção, e ao seu aprofundamento crítico, chama R. G. Collingwood, já em 1946 — data da primeira edição de *The Idea of History* —, a descoberta de que a história tem história, i.e., de que «the historian himself, together with the here-and-now which forms the total body of evidence available to him, is a part of the process he is studying, has his own place in that process, and can see it only from the point of view which at this present moment he occupies within it» (Collingwood, 1961: 248).

is possessed in the same way by the many individuals in the community. But I think it is a very deep and very wide possession, in all actual communities, precisely because it is on it that communication depends» (1965: 64-65) [sublinhados nossos]. E a impossibilidade de comunicação, diríamos. Porque é, em parte, implícita e porque dela depende a comunicação, a estrutura do sentir de um tempo é, num certo sentido, irrecuperável para outras épocas. Embora a reflexão de Williams resulte da vontade de descobrir «tendências» ou «leis» gerais, a noção parece-nos apontar para a consideração de que a reconstituição precária, parcial, só é possível através do cruzamento entre o que nos ficou da época e o que intuímos pela empatia. De resto, o teórico da cultura já apontara a impossibilidade quando escreve: «It is only in our own time that we can expect to know, in any substantial way, the general organization. We can learn a great deal of the life of other places and times, but certain elements, it seems to me, will always be irrecoverable. Even those that can be recovered are recovered in abstraction, and this is of crucial importance. We learn each element as a precipitate, but in the living experience of the time every element was in solution, an inseparable part of a complex whole. The most difficult thing to get hold of, in studying any past period, is this felt sense of the quality of time at a particular place and time: a sense of the ways in which the particular activities combined into a way of thinking and living» (*ibidem*: 63). Num certo sentido, o romance histórico seria o lugar da ilusão da recuperação total: «This [...] is the form of historical fiction: to interpret the experience of individual men—both actual or imaginary—in such a way as to make their lives not only felt by the reader as he would feel his own existence were he to have lived in the past, but understood as only someone who had seen that life as a completed whole could understand it» (Fleishman, 1971: 12-13).

Daí que a reflexão histórica seja sempre um ensaio sobre a alteridade — *outro* tempo, *outras* circunstâncias, *outras* mundividências. Trata-se, pois, de tomar consciência da historicidade do historiador, logo, da própria historiografia, na apreciação de outras geografias temporais. Esta concepção assenta no pressuposto de que a verdade histórica é relacional, porquanto decorre de um sem-número de vinculações: do historiador às fontes, do historiador à interpretação que faz dos «factos» — já estes, como vimos, derivação de *uma* leitura —, daquilo que se sabe a partir do que se imagina e daquilo que se imagina a partir do que se sabe, do passado ao presente que o determina, etc..

Assim, não só o presente dimana do passado — de uma ideia do passado —, mas também este é determinado pelo presente e pelas perguntas que a agoridade coloca e pelas expectativas que tem em relação àquilo que a precedeu: «Every present has a past of its own, and any imaginative reconstruction of the past aims at reconstructing the past of this present, the present in which the act of imagination is going on, as here and now perceived» (*ibidem*: 247). A visão do passado articula-se assim com a ideia que o presente quer cultivar de si próprio, o que tem como consequência que passado e presente se (re)figurem reciprocamente.

Neste quadro conceptual, o historiador constitui um agenciamento instável porquanto ele é, para usar a expressão de Stuart Hall, uma «narrativa de deslocação»,¹⁰ pois está sempre «somewhere else», «displaced always *other* than where he or she is, or is able to speak from» (Hall, 1997: 136). Por outras palavras: o lugar histórico do historiador traduz-se, nas circunstâncias materiais em que se encontra, em práticas discursivas que, dizendo o passado, formulam também implicitamente as condições do próprio conhecimento no presente. No fazer história, o presente inscreve-se não só na situação específica de onde se conhece mas também discursivamente naquilo que pode dizer-se a partir desse lugar¹¹ —

¹⁰ Mais uma vez se trata aqui de importar um conceito que integra uma arquitectura reflexiva com um objecto diferente, mas que, de algum modo, ilumina as questões relevantes para esta discussão. Assim, algumas das considerações de Stuart Hall sobre identidade parecem poder migrar para aqui com vantagem, porque ajudam a caracterizar o lugar histórico do historiador, já porque «[w]ho I am — the 'real' me — was formed in relation to a whole set of other narratives» (Hall, 1997: 135), já porque «[e]very statement comes from somewhere, from somebody in particular» (*ibidem*: 138). Dito de outro modo, «[i]dentity is formed at the unstable point where the 'unspeakable' stories of subjectivity meet the narratives of history, of a culture» (*ibidem*: 135).

¹¹ Diz de Certeau a este propósito: «If they [the historians] award priority to an “objective” result, if they aim to posit the reality of the former society in their discourse and animate forgotten figures, they nonetheless recognize in their recomposition the orders and effects of their own work. The discourse destined to express what is *other* remains *their* discourse and the mirror of their own labors. Inversely, when they refer to their own practices and examine their postulates in order to innovate, therein historians discover constraints originating well before their own present, dating back to former organizations of which their work is a symptom, not a cause» (Certeau, 1988: 36).

por isso, num sentido não despidendo, todo o saber seria autobiográfico (*vide*, entre outros, Boaventura Sousa Santos, 1987), porquanto não há passado sem fontes, também elas resultado de uma certa ideia do presente de então, nem há passado sem historiador, sujeito e agente do presente que é o seu.¹²

Por outro lado, a consciência da importância da mesmidade no conhecimento produz também uma nostalgia, o reconhecimento de uma perda. Daí que, talvez mais do que a fusão com o outro, o movimento historiográfico busque a própria alteridade — «the past is first of all the means of *representing a difference*» (Certeau, 1988: 85). Daí que a historiografia seja também ela uma narrativa de deslocação, assente na instável precariedade da deixis.¹³

Ao remeter para o passado a partir de um enraizamento na agoridade, o gesto do historiador desenha um movimento duplo de pulsões potencialmente contraditórias. Entre a vontade de *preservar* o passado e o desejo *utópico* de anular o tempo, a história reescreve o presente, inscrevendo-o no passado, ao mesmo tempo que transcreve o passado para o presente, modificando-o necessariamente — «a História não é a comemoração do passado, mas uma forma de interpretar o presente. Ao descobrir a relação entre o ontem e o hoje, creio poder decifrar a ordem possível do mundo, imaginária, porventura, mas indispensável à minha própria sobrevivência, para não me diluir a mim mesmo no caos de um mundo fenomenal» (Mattoso, 2002: 16). A historiografia seria assim como duplamente narrativa: enquanto *topos* diegético de

¹² Que Walter Scott tem consciência da distância que separa presente e passado e da intrusão que a narrativa histórica sempre constitui, com o que isso tem de tradução e acréscimo e redução, fica claro na «Dedicatory Epistle» de Laurence Templeton, o autor fictício de *Ivanhoe*: «However far he [the author] may venture in a more full detail of passions and feelings, than is to be found in the ancient compositions which he imitates, he must introduce nothing inconsistent with the manners of the age; his knights, squires, grooms, and yeomen, may be more fully drawn than in the hard, dry delineations of an ancient illuminated manuscript, but the character and costume of the age must remain inviolate; they must be the same figures, drawn by a better pencil, or, to speak more modestly, executed in an age when the principles of art were better understood. His language must not be exclusively obsolete and unintelligible; but he should admit, if possible, no word or turn of phraseology betraying an origin directly modern. It is one thing to make use of the language and sentiments which are common to ourselves and our forefathers, and it is another to invest them with the sentiments and dialect exclusively proper to their descendents» (Scott, 1830e: xxxviii-xxxix). Não podemos deixar de observar que os termos que Templeton escolhe para falar das suas dificuldades se aproximam claramente das preocupações dos tradutores do mesmo período. As questões do historicismo, da adequação ao tempo ou actualização da linguagem, da fidelidade *versus* inteligibilidade dos textos são matéria tradutológica, a sublinhar a contiguidade da tradução e da narrativa histórica pelo menos no que concerne às dificuldades comunicativas.

¹³ Mais do que outros, o discurso historiográfico alicerça-se metaforicamente na convocação da deixis pessoal, espacial e temporal, i.e., na possibilidade de um *agora* dizer de um *então*, de um *aqui* dizer do *ali*, de um *eu* dizer de um *eles* e por aí adiante.

eventos passados e enquanto *utopos* instituidor de um sentido que, atravessando os tempos, o transubstancia. Passado e presente tornam-se assim narrativas de instabilidade, de trânsito entre o que foi/se imagina ter sido e o que é/se imagina ser, logo, espaços relacionais, por excelência:

The historical operation consists in classifying the given according to a present law that is distinguished from its "other" (the past), in assuming a distance in respect to an acquired situation, and thus in marking through discourse the effective change that precipitated this distancing.

This operation has a double-edged effect. On the one hand, it historicizes current time. Properly speaking, it stages the present time of a lived situation. It necessitates clarification of the relation of dominant forms of reasoning to a proper *place* which, in opposition to a "past," becomes the present. [...]

But on the other hand, the figure of the past keeps its primary value of representing *what is lacking*. (Certeau, 1988: 85)

Embora sinalizando a morte e apontando para uma ausência — o passado — na presença do tempo do discurso (Certeau, 1988: 46-47), a história deseja, por outro lado, utopicamente ser ressurreição e, nesse esforço, produz uma narrativa que diz ao mesmo tempo do passado e do próprio labor historiográfico:

[H]istory obeys the imperative of producing a literary fiction intended to deceive death or hide the real absence of the figures with which it deals. It plays *as if* it were bent upon constructing verisimilitude and filling the lacunae through which an irreparable loss of presence is betrayed. Yet history is ultimately authorized by its author's present place as a specialist: it aims thus at erasing its own relation to time. It is *discourse*. (*ibidem*: 321)

Porque não pode deixar de falar de outros — tempo, espaço e agentes —, o historiador diz sempre da alteridade; porque é discurso, a história é *topos*: diz do lugar e do tempo de quem fala. Por isso, historiadores como Georges Duby e José Mattoso defendem o imperativo de que, ao falar do outro, o historiador deve escrever na primeira pessoa:

Ao dizer que o texto histórico não se pode separar do autor que o escreveu, não me refiro (...) ao processo discursivo que invoca o direito de opinião, mas à necessidade de escrever em nome próprio e na primeira pessoa. É uma forma de relativizar quer a experiência da apreensão do conhecimento histórico, quer as fórmulas escolhidas para a transmitir. É também uma forma de convidar à crítica, de abrir o debate, de exprimir a provisoriedade de toda a descoberta e, por isso mesmo, de comunicar com o leitor. (Mattoso, 2002: 22)

Desde há um certo tempo que emprego cada vez mais nos meus livros a palavra «eu». É a minha maneira de advertir o leitor. Não pretendo transmitir-lhe a verdade mas sugerir-lhe o provável, colocar à sua frente a imagem que eu faço, honestamente, do verdadeiro. Nesta imagem entra em boa parte o que imagino. Vigio, contudo, para que a agilidade da imaginação permaneça apoiada nesses grampos que em nome de uma moral,

a do investigador, não manipulei, não negligenciei e que muito minuciosamente testei a fim de verificar a solidez. Falo dos documentos. As minhas «provas». (Duby, 1992: 55)

Os posicionamentos (auto-)reflexivos dos historiadores supramencionados põem em evidência a proximidade entre discursos narrativos que, a um tempo, vela e revela tensões entre realidade e ficção que determinam as teorias do conhecimento. Ao abandonarem os dogmas da história (neo)positivista, ancorada num cientifismo ilusório — objectividade dos factos, despersonalização do discurso, a neutralidade dir-se-ia que atemporal do historiador e, por vezes, mesmo uma espécie de narratofobia —, os historiadores citados inscrevem-se numa vontade de compreender o mundo a partir de lugares diversos, convictos de que o conhecimento se alcança pela afirmação do Homem e não contra ou sem o Homem.

A concepção inclusiva de historiografia — que integra o sujeito, o lugar, o discurso, a imaginação e a busca de verdade(s) — parece constituir uma forma indagadora e estimulante de humanismo que, longe da obsessão com o objectivo e o factual, encontra nas histórias dos Homens a verdade possível, na convicção de que «our passion for *one* world is satisfied, at different times and for different purposes, in *many* different ways» (Goodman, 1978: 20). Esta parece ser também a defesa possível do Autor de *Waverley* à interpelação seca de Dryasdust na «Prefatory Letter» a *Peveril of the Peak*:

I aver [...] that by introducing the busy and the youthful to "truths severe in fairy fiction dressed," I am doing a real service to the more ingenious and the more apt among them; for the love of knowledge wants but a beginning—the least spark will give fire when the train is properly prepared; and having been interested in fictitious adventures, ascribed to an historical period and characters, the reader begins next to be anxious to learn what the facts really were, and how far the novelist has justly represented them.

But even where the mind of the more careless reader remains satisfied with the light perusal he has afforded to a tale of fiction, he will still lay down the book with a degree of knowledge, not perhaps of the most accurate kind, but such as he might not otherwise have acquired. Nor is this limited to minds of a low and incurious description; but, on the contrary, comprehends many persons otherwise of high talents, who, nevertheless, either from a lack of time, or perseverance, are willing to sit down contented with the slight information which is acquired in such a manner. (Scott, 1831e: lxxxiii-lxxxiv)¹⁴

¹⁴ O Autor continua depois narrando um episódio que prova apoiar-se o conhecimento de história de personagens ilustres nas peças históricas de Shakespeare e termina dizendo: «[A] hasty recollection will convince any of us how much better we are acquainted with those parts of English history which that immortal bard has dramatized, than with any other portion of British story» (Scott, 1831e: lxxxiv). A relação entre romance e história é também salientada por Alexandre Herculano quando, em 1837, propõe, nas páginas do *Panorama*, um programa para o melhoramento da cultura portuguesa. Um dos passos desse programa é a tradução, descrevendo Herculano o papel que esta pode desempenhar nos seguintes termos: «Quanto à tradução de bons livros estrangeiros [...], forçosamente deploramos que isso se não haja feito. Dizem que o povo não lê senão novelas; mas que há-de ele ler, se não lhe dão outra coisa? Porque desprezarão os nossos homens conspícuos nas letras o serem tradutores? — Não nos parece isso fundado em boa razão. Uma versão bem feita é também um título de glória [...]. Entendemos

Conhecer o Homem a conhecer, identificar-lhe os limites e as possibilidades, implicá-lo no acto de descoberta e invenção do mundo parece ser tarefa empolgante em que historiador e romancista podem encontrar-se enquanto indagadores do que é o humano. Já Macaulay, em 1841, escreve, de algum modo constituindo o complemento do excerto supracitado: «I have at last begun my historical labors; I can hardly say with how much interest and delight. [...] The materials for an amusing narrative are immense. I shall not be satisfied unless I produce something which shall for a few days supersede the last fashionable novel on the tables of young ladies» (Macaulay, *apud* Phillips, 1989: 117).

O nome «Walter Scott» é, historicamente, lugar de confluência de muitos veios reflexivos — narratológicos, literários, historiográficos, editoriais, sociológicos, identitários, culturais. Daí que a reflexão sobre o impacto de um tradutor erudito de Scott na recepção oitocentista em Portugal pressuponha activar múltiplos canais do saber e interpretações de origens e metodologias diversas, de modo a procurar explicar, ainda que parcialmente, o fenómeno do escritor-estrela — uma espécie de Walter Scott *superstar* — quer no auge do seu êxito literário e do seu impacto sociocultural, quer na sua existência baça numa contemporaneidade que o condena às margens do sistema, lançando-o — como a Jonathan Swift ou Lewis Carroll — para a periferia da literatura infanto-juvenil.¹⁵

Trata-se afinal de perceber com Michel Foucault que «o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projecção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efectuamos» (Foucault, 1992: 51).

Trata-se de, neste capítulo, pôr a descoberto e ponderar os modos como Walter Scott, essa figura histórica aparentemente tão visível mas tão elusiva, se apresenta e encena em múltiplas *personae* autorais que — é nossa convicção — criam uma figuração singular de autoria, o mesmo é dizer de autoridade.

que as primeiras obras que devem verter-se são as dos historiadores, porque é esta a leitura mais fácil, e o degrau que sem custo subirão os leitores de novelas» (*Panorama*, 17.06.1837: 53).

¹⁵ Para uma leitura optimista da marginalização de Scott no século XX, vide Richard L. Stein: «Even the eclipse of Scott's general popularity around 1885 [...] coincided with the recognition of his power over another audience, children» (Stein, 1981: 214)

ROMANCE, HISTÓRIA & TRADUÇÃO
SOB O SIGNO DA NARRATIVA COMO CONDIÇÃO DE LONGEVIDADE

Walter Scott ressuscitou a poesia dos tempos feudais, e nos entusiasmou por ela; Lamartine fez-nos chorar sobre as ruínas dos mosteiros; Victor Hugo fez-nos carpir a soledade das nossas quási abandonadas catedrais. [...] O feudalismo que não inspirava mais senão horror ao homem do século dezenove, começou a excitar-lhe a admiração; o monaquismo, que era aborrecido e desprezado, obteve dó e compaixão. E até'qui a revolução era salutar: ganhava a tolerância, ganhava a moral, ganhava a religião com ela; porque em verdade o filosofismo do século passado tinha derrancado tudo à força de corrigir e aperfeiçoar.

Almeida Garrett, Prefácio a *O Arco de Sant'Ana*

Remontando provavelmente às *Histórias* de Heródoto, a irmanação que alguns historiadores contemporâneos promovem da actividade que é a sua com a do contador de histórias e, posteriormente, do romancista, prototeorizada por Thomas Macaulay e Auguste Thierry (*vide* Ferris: 1991: 222-236), entroncará possivelmente, de forma mais concreta, na reinvenção oitocentista do romance histórico e na obra de Walter Scott porque estas, ao apropriarem-se da curiosidade pelo passado e ao tornarem-na popular, (ex)puseram a uma discussão pública mais alargada questões que até então eram do âmbito exclusivo da história. Porém, «[t]he historical novel supplements official history and in so doing generates a surplus. This sense of surplus and supplement is crucial to Scott's achievement in reinvesting the past with something of the untidy, excessive, and motley details which history has to suppress or absorb in its ordering of events into a meaningful pattern» (*ibidem*: 218). Regressamos assim ao desejo de Macaulay de que os historiadores seguissem o impulso de Walter Scott e trabalhassem os materiais em geral desconsiderados pela história, esse excesso de que fala Ina Ferris.

A história, como a prosa ficcional, nasce da vontade/necessidade de narrar. A origem narrativa aponta para uma marca fundamental no coração dos dois discursos: o impulso hermenêutico de nos revermos na alteridade.¹⁶ O romance histórico é, pois, neste sentido

¹⁶ *Rever* é, neste lugar, verdadeiramente polissémico porque implica *voltar a ver*, *reexaminar* (talvez de um ângulo/tempo diferente) mas também *alterar*, *acrescentar*, *relembrar* — remete, portanto, para as margens da identidade, no sentido em que esta é narrativa e se vai (re)formando em contacto/contraste com todas as instâncias de pluralidade, também elas narrativas, com que nos confrontamos. Histórias de histórias de histórias: «*Everything is biographical*, Lucian Freud says. What we make, why it is made, how we draw a dog, who it is we are drawn to, why we cannot forget. Everything is collage, even genetics. There is a hidden presence of others in us, even those we have known briefly. We contain them for the rest of our lives, at every border we cross»

quase uma tautologia. Duplamente *outro* na relação consigo próprio, o romancista busca a negociação precária entre a genuinidade das imagens do passado e a veracidade da ficção. Se, como quer Paul Hernadi (1976), a historiografia é já uma forma de tradução, de ficção e de crítica ao passado, se, como diz R.G. Collingwood, «[i]t is the historian's picture of the past, the product of his own *a priori* imagination, that has to justify the sources used in his construction» (Collingwood, 1961: 245), então o romance histórico seria uma tradução de outra tradução, uma ficção de outra ficção, uma espécie de comentário *outro* a um discurso institucionalizado como autêntico. Ao caracterizar-se como uma espécie de metadiscurso criativo sobre a história, o subgênero desdobra-se em hibridez e encena uma pluralidade de fronteiras que propiciam uma outra reflexão, desta feita sobre a sua própria textualidade e as suas condições de possibilidade. É, portanto, como já reconhecia em 1898 Louis Maigron, um «[g]enre incertain [...], indéterminé, hybride, n'ayant qu'une existence précaire» (Maigron, 1912: 48) — é certo que o ensaísta francês atribui estas características às narrativas pré-Scott, mas, na verdade, elas descrevem também o subgênero como o autor escocês o concebe. Que outro gênero literário erudito se prestaria, no dealbar do século XIX, à hibridação dos discursos¹⁷ e à sua própria textualização numa cadeia infundável de espaços paratextuais que, desde logo fisicamente, pela inscrição na página, traçam no texto uma fronteira, ao mesmo tempo que sugerem a sua transgressão?¹⁸

(Ondaatje, 2007: 16). Ou, na expressão de Ulisses segundo Alfred Lord Tennyson (1842): «I am part of all I have met».

¹⁷ A este propósito escreve Andrew Lincoln que «as a novelist he [Scott] engages with a form that by its nature works to confound distinctions between traditional and modern cultural forms, as between high and popular culture—a generic feature he is keen to exploit. His novels often focus on historical figures that had already found their place in the commercial culture of chapbooks, black-letter ballads, popular theatre, prints, and romances—the smuggler, the pirate, knights of chivalry, the crusader, Robin Hood, Rob Roy, Richard I» (Lincoln, 2007: 21).

¹⁸ Por estas razões não nos parece justificada a posição de James Kerr quando acusa Scott de falta de consistência no tratamento da história e da ficção nos romances: «The boundary between fiction and fact, romance and reality, is crossed and recrossed repeatedly in the novels without much visible concern for philosophical or generic consistency. If history subverts romance, then romance, in turn, alters history, not merely softening and blurring its harsh outlines, changing its colors slightly, but actually reinventing the past, making a new story out of history» (Kerr, 1989: 17). Em nosso entender, as fronteiras e a passagem entre elas integram estrutural e tematicamente o romance histórico como ele resulta dos *Waverley novels*. Do mesmo modo, afigura-se-nos que, num certo sentido, Kerr lê Scott de forma demasiado literal e vê contradições insanáveis entre ficção e história onde o autor experimenta encenações da verdade como pura narração em constante diferimento autoral. Que Scott «the trickster who writes history as he wishes it had happened» não se opõe, antes complementa, «Scott the realist, writing a straight narrative of the past», como, de resto, o comprova a edição da *Magnum Opus*, é o que não fica claro para Kerr.

Por outro lado, a hiperbolização da textualidade é já, como observa Richard Waswo, uma forma de entendimento histórico assente na instituição social:

Both the shaping of incident and the manner, masks, and position of the narrator—in other words, both the tale and the teller—constitute what I here refer to as 'story.' Taken together, both in turn project in distinct but congruent ways an historiography that gives primary importance to the social nexus of human identity and to the acts of interpretation on which it depends. Such interpretation both confers the identity of the writer in the present and controls the destiny of his characters in the past, resulting in a vision of history that reveals the extent to which what gains currency as 'fact' has been socially constructed as 'fiction.' (Waswo, 1980: 305)

A textualização da narrativa é uma das características reconhecíveis dos *Waverley novels*, a qual, inscrevendo-se num veio da tradição romanesca europeia (Cervantes,¹⁹ Fielding e Sterne), recebe um tratamento inovador, também porque crescentemente exuberante, na escrita scottiana.²⁰ O equilíbrio entre recurso à tradição e inovação parece ser uma constante ao longo da obra de Walter Scott que, como afirma Millgate (1984: x), parecia temer a sua própria originalidade.

Detenhamo-nos um pouco na forma inovadora que o autor escocês dá ao romance histórico. Aclamado por muitos como «inventor» ou «pai» do subgénero,²¹ talvez seja menos estenográfico dizer que Walter Scott foi responsável pela (re)modalização das relações entre romance e história e fê-lo de tal modo que transformou (e nobilitou) a forma literária. Segundo Georg Lukács, aos romances seiscentistas (Scudéry, Calprenède, entre outros) faltava «gerade das spezifisch Historische: die Ableitung der Besonderheit der handelnden Menschen aus der historischen Eigenart ihrer Zeit» (Lukács, 1955: 11). Por outras palavras, romancistas anteriores, seiscentistas e setecentistas, tratam a história como um adereço exterior que apõem às personagens, não sendo estas movidas por aquilo a que, mais adiante no texto, Georg Lukács designa por «historische Notwendigkeit», i.e.,

¹⁹ Para um estudo da influência de Cervantes em Scott, *vide* Abreu (1997).

²⁰ A este propósito, Richard Waswo verifica que «[t]he most remarkable thing about the whole massive paraphernalia of Scott's narrative presentation—the prefaces, epistles, personae, notes, glossaries, appendices—is its incremental appearance throughout his career as a novelist, culminating in the edition he was preparing during the last four years of his life» (1980: 305).

²¹ Patrick Parrinder é, caracteristicamente, o crítico mais contundente desta aclamação, abrindo o capítulo sobre o autor com a declaração triunfante de que «Walter Scott did not invent the historical romance. Rather, he was the first great writer to seize on its potential as a dramatic narration of national history, a modern commercial equivalent of the old national epic» (Parrinder, 2006: 151). Churchman e Peers (1922), por seu lado, afirmam: «For us, if not the creator of the historical novel proper, he is at least the first to bring to its composition an adequate knowledge and an artistic instinct. He combined in his novels diverse elements of excellence, which, before his time, were seldom found united. In his works the novel proper and the romance, which had long been coquetting with each other, were at last wedded» (1922: 5).

«die komplizierte Wechselwirkung von konkreten historischen Umständen in ihrem Umwandlungs prozeß, in ihrer Wechselwirkung mit konkreten Menschen, die, unter diesen Umständen gewachsen, von diesen Umständen sehr verschiedenartig beeinflusst, nach ihren persönlichen Leidenschaft individuell handeln» (Lukács: 1955: 55). Walter Scott teria sido o primeiro escritor a reconhecer este imperativo histórico, o que se explicaria pelo facto de as revoluções, guerras e instabilidade na Europa terem proporcionado a experiência da aceleração do tempo, tendo esta, por seu turno, feito emergir uma maior consciência histórica:²²

Wenn nun solche Erlebnisse sich mit der Erkenntnis, daß dergleichen Umwälzungen sich überall in der ganzen Welt vollziehen, verbinden, muß das Gefühl, daß es eine Geschichte gibt, daß diese Geschichte ein ununterbrochener Prozeß der Veränderungen ist und daß endlich diese Geschichte unmittelbar ins Leben eines jeden einzelnen eingreift, außerordentlich erstarken. (*Ibidem*: 15)

No seu *Der historische Roman*, Hugo Aust (1994: 63-74) faz depender a emergência e popularidade do romance histórico à maneira de Scott de diversos factores. Assim, quer a formação da consciência histórica quer o estabelecimento da historiografia como disciplina, fundamentais para a evolução do subgénero, seriam consequência da era das revoluções porquanto estas tinham gerado as ideias de «Freiheit als Autonomie der politischen Subjekte, Gleichheit als Berechtigung, und Beteiligung aller zum bzw. am öffentlichen Handeln, Brüderlichkeit als Einheit des öffentlichen nationalen Lebens» (Aust, 1994: 63). Outros factores teriam sido a ascensão da burguesia e a valorização da aprendizagem como ganho de experiência, a divulgação do ideal de universalidade do Homem que, paradoxalmente, possibilitara a descoberta da diversidade e da alteridade e a descoberta da memória e da cultura populares, enquanto alicerces de uma ideia de povo e de nação. Neste contexto o romance histórico ganharia contornos específicos que o distinguiriam de modelos anteriores: (1) a história deixa de ser uma abstração, assumindo, no contexto da narrativa, formas concretas; (2) a narrativa apresenta como figura central um herói comum cuja vida é atravessada e modificada pelos acontecimentos históricos; (3) os romances expõem (e, no caso de Scott, problematizam) a questão dos elos com

²² Com um propósito diferente, George Steiner corrobora esta percepção em *The Bluebeard's Castle* ao sublinhar, com o habitual acúmen, a novidade do entendimento de história como fenómeno popular e transversal à sociedade no pós-1789: «Until the French Revolution and the marches and counter-marches of the Napoleonic armies from Corunna to Moscow, from Cairo to Riga, history had been, very largely, the privilege and terror of the few. Certainly in respect of defined consciousness. All human beings were subject to general disaster or exploitation as they were to disease. But these swept over them with tidal mystery. It is the events of 1789 to 1815 that interpenetrate common, private existence with the perception of historical processes» (Steiner, 1971: 19).

realidade; e (4) o subgênero propõe uma relação ágil entre presente e passado, exotizando este último.

As características acima descritas produzem, na sua complexa interrelação, dois efeitos: por um lado, a história aparece como força modalizante e, por outro e porque assim é, o próprio romance se institui como espaço privilegiado para a manifestação evidente de historicidade da/na narrativa (cf. Shaw, 1983: 21). Avrom Fleishmann designa este movimento contido no tecido do romance histórico como escrita transtemporal:

History must be for it [historical fiction] both subject-matter and formal control, both an object of study and a way of seeing. The historical novelist writes trans-temporally: he is rooted in the history of his own time and yet can conceive another. In ranging back into history he discovers not merely his own origin but his historicity, his existence as a historical being. What makes a historical novel historical is the active presence of a concept of history as a shaping force—acting not only upon the characters in the novel but on the author and readers outside it. In the course of reading, we find that the protagonists of such novels confront not only the forces of history in their own time, but its impact on life in any time. (Fleishman, 1971: 15)²³

Que o romance histórico é, na escrita de Walter Scott, portador de todas estas potencialidades fica claro para quem se debruce sobre a obra neste início de século; que o não foi para os seus contemporâneos, ou que as preteriram a favor de outras, é matéria de que nos ocuparemos na próxima secção. Também os tempos têm preocupações diversas e, parafraseando Hans-Robert Jauß, fazem perguntas diferentes às obras. A sobrevivência destas passa também por descobrirmos nelas as questões que nos interessam.²⁴ Como observa David Daiches um romance histórico pode naturalmente ser lido de muitas maneiras:

A historical novel can be primarily an adventure story, in which the historical elements merely add interest and a sense of importance to the actions described; or it can be essentially an attempt to illustrate those aspects of the life of a previous age which most sharply distinguish it from our own; or it can be an attempt to use a historical situation to illustrate some aspect of man's fate which has importance and meaning quite apart from that historical situation. (Daiches, 1968: 35)

²³ O romance histórico assumiu, antes e depois de Scott, muitas variações com graus de seriedade diferentes. A definição de Fleishman estabelece os limites em que nos movemos. Ao reflectirmos sobre o subgênero, concentramo-nos, portanto, nos textos que obedecem a estes critérios.

²⁴ Diz Jauß: «Die Wirkung auch der großen literarischen Werke der Vergangenheit ist weder ein sich selbst vermittelndes Geschehen noch einer Emanation zu vergleichen: auch die Tradition der Kunst setzt ein dialogisches Verhältnis des Gegenwärtigen zu dem Vergangenen voraus, demzufolge das vergangene Werk erst antworten und uns >etwas sagen< kann, wenn der gegenwärtige Betrachter die Frage gestellt hat, die es aus seiner Abgeschlossenheit zurückholt» (Jauß, 1970: 188). Estamos convictos de que a recuperação de Walter Scott hoje passa (também) por uma problematização da auto-referencialidade e transtextualidade da obra.

A primeira lembra E. M. Forster. Já a segunda foi a leitura preferencial em Oitocentos. É este Scott, «a lover of the past combined with a believer in the present» (*ibidem*: 38), que faz furor por toda a Europa a partir da década de 20 do século XIX. É a ideação deste Scott que iremos acompanhar um pouco mais de perto nas páginas que se seguem, na convicção de que tradução e tradutores foram agentes determinantes neste processo que constitui uma des/construção, i.e., uma depuração que, instituindo-se como acto de canonização imediata, antecipa a dessacralização futura. Todavia, esta é uma visão a que, naturalmente, só se chega *a posteriori*. Jane Millgate propõe uma apreciação descritiva e competente deste movimento duplo não a partir da recepção, como iremos fazer, mas a partir dos impulsos autorais e ilumina, de uma outra perspectiva, a constituição (e a derrota) do macrotexto dos *Waverley novels*:

From virtually the beginning of his career as a novelist the linkage between each new work and its predecessors and potential successors became an inescapable fact of Scott's creative life. The insistence on anonymity was something far more than a publishing gambit, capable of exploitation for economic advantage; it was also in some special way essential to Scott as a novelist, so much so that even when the financial crash of 1826 compelled him to acknowledge the novels as his own, he continued to issue them over the name of the Author of *Waverley* and not that of Walter Scott. The publicly proclaimed connections among the novels acted as a challenge for the earliest readers; in attempting to identify the Author of *Waverley* they sought, when confronted with each new novel, to define both its likeness and its unlikeness to the rest of the series. But the very phalanx-like solidity of those multivolume sets has deflected the attention of twentieth-century readers away from the varying and subtle interrelationships within the sequence as it developed over time and led them instead to think of a collective entity (bearing, all mysteriously, the name of a railway station) with whose individual parts they have little direct acquaintance. Where one novel is known — say, *Ivanhoe* — the others are assumed to be much the same.

If I exaggerate a little here it is in order to emphasize the need to take a fresh look at Scott's career as a novelist as an historical phenomenon taking place over a period of time. (Millgate, 1984: viii)

Do tempo e do espaço, acrescentaríamos. Walter Scott não foi meramente um fenómeno britânico, aspecto que alguns especialistas de língua inglesa tendem a esquecer, foi um acontecimento europeu (e norte-americano). É na forma como a autoria foi acolhida e (re)construída pela tradução que nos demoraremos agora.

Na obra canónica sobre o romantismo europeu, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paul Van Tieghem caracteriza o romance histórico scottiano como «une intrigue sentimentale [...] placée dans un milieu historique et local bien étudié, des tableaux de mœurs et des scènes d'un réalisme pittoresque et souvent familier, des paysages précis, des figures légendaires ou historiques, ces dernières reconstituées avec autant d'exactitude que possible, des types éternels d'humanité aisément reconnaissables

sous le costume ou l'armure d'un temps révolu» (Tiegham, 1969: 441). A redução é clara: de fora ficam as máscaras e as encenações autorais, a esfuziante paratextualidade, a problematização das relações entre facto e ficção, a ironia dos múltiplos autores e narradores, a consciência presente e tematizada da distância temporal, a auto-referencialidade das narrativas — tudo aquilo, enfim, que dá coerência à sequência dos *Waverley novels* enquanto macroprojecto narrativo e faz dela um empreendimento inovador:

Extensively annotated, handsomely produced in a uniform format and ensured of limited mass circulation, the collected edition of the Waverley Novels for the first time raised a living author to institutional status and, also for the first time, canonized the work of a novelist. The success of the *Magnum Opus* edition, as Scott liked to call it, paved the way for the high Victorian assessment of the contemporary novelist and helped to turn the novel into a new paper currency, whose identified literary and monetary value Dickens, Thackeray and Trollope were to exploit later in the century. (Sutherland, 1994: 42)

Este não seria, todavia, o veio mais produtivo na incorporação de Walter Scott nas diferentes culturas e literaturas nacionais da Europa continental. Apesar de se replicar o modelo da obra completa — *vide* projectos de A.-J.-B. Defauconpret (*Œuvres complètes de Sir Walter Scott*), de Albert Montémont (*Œuvres de Walter Scott*) e, em certa medida, de Carlo Rusconi (*Collezione dei romanzi storici e poetici di Walter Scott*) —, não é a imagem do autor de muitas faces que se impõe. Até porque, em muitos casos, a autoria surgia já explicitada em tradutores anteriores, antes mesmo de ter sido admitida pelo próprio escritor. Importam-se o Scott nacionalista, o Scott nostálgico de um passado perdido, o Scott conservador, conforme as necessidades e os anseios da comunidade de acolhimento, e esquecem-se os múltiplos «Scotts» em constante metamorfose heteronímica numa escrita que, contanto uma história, versa antes de mais sobre a possibilidade de narrar.

Com romances e com versos fez Chateaubriand, fez Walter Scott, fez De Lamartine, fez Schiller, e fizeram os nossos também, esse movimento reaccionário que hoje querem sofismar e granjear para si os prosistas e calculistas da oligarquia.

Almeida Garrett, «Ao leitor benévolo, na primeira edição»,
Arco de Sant'Ana

**FORTUNA EUROPEIA DO «POETA ARQUEÓLOGO»:²⁵
ADAPTAÇÕES, (RE)TRADUÇÕES & OUTRAS ESCAPADELAS**

Ajústese usted con un par de librereros, los cuales le dárán a usted cuatro o cinco duros por cada tomo de las novelas de Walter Scott que usted en horas les traduzca, y aunque vayan mal traducidas, usted no se apure, que ni el librero lo entiende, ni ningún cristiano tampoco.

Mariano José de Larra

O fenómeno Walter Scott cedo atravessou fronteiras linguísticas e culturais e se tornou um acontecimento verdadeiramente europeu. As traduções começam a surgir já na segunda década de Oitocentos — 1816 é o ano da primeira tradução francesa —, o que é absolutamente extraordinário, tendo em conta os tempos de divulgação e circulação das obras no início do século XIX, e sucedem-se a um ritmo vertiginoso.

É fundamental referir que, quando se traduzem, pela primeira vez, obras narrativas de Walter Scott, não se está apenas a importar textos, antes há uma apropriação um modelo que exercerá influência ímpar nos modos de escrita até aos nossos dias. Desde logo, porque se introduz uma concepção nova, i.e., nobilitada, de género — as palavras de Louis Maigrón no final do século são inteiramente traduzíveis para outros espaços culturais europeus:

On ne peut pas dire qu'avant le succès de Walter Scott le roman ait joui chez nous d'une faveur bien grande. La cause en était-elle son ordinaire frivolité, ou se souvenait-on que les fournisseurs attitrés du genre étaient de pauvres gens de lettres, presque toujours besogneux et souvent peu recommandables? Toujours est-il que, si on ne s'interdisait pas la lecture des romans, on se faisant scrupule d'y prendre ou de paraître y prendre un plaisir trop vif. Encore au commencement du XIXe siècle, ces scrupules n'avaient rien perdu de leurs forces ni cette proscription de sa sévérité. «Il y a dix ans qu'un homme sérieux se cachait pour lire un roman; aujourd'hui, à moins qu'on ne soit janséniste, on ne fait plus mystère de pareille lecture. Dans dix ans, on dira que la fiction d'*Ivanhoe* est tout aussi noble que celle de la *Jérusalem*, et infiniment supérieure à celle de la *Henriade*, de la *Messiede*, de *Lusiade*, voire même de l'*Énéide*...» L'enthousiasme—où perce une ironie—du *Globe* (8 août 1826) l'emportait trop loin: il n'en est pas moins certain que c'est Walter Scott, et ses disciples à la suite, qui ont relevé le genre de la condition humiliée et servile où il avait languì jusque-là, et du pauvre paria ont fait un citoyen. (Maigrón, 1912: 227-228)

E do pobre pária se fez um cidadão — a analogia não poderia talvez ser mais francesa, o sentimento, porém, é europeu. O romance conquista — com a masculinização simbólica e literal, ideológica e estética, e com a popularidade que ela granjeia — respeito nos círculos

²⁵ A designação de «poeta arqueólogo» é originariamente de Menéndez Pelayo que, em *Estudios sobre la prosa del siglo XIX* (1956), assim apoda o escritor escocês.

literários, tornando-se gradualmente o gênero dominante na cultura ocidental. Daí que Maigron afirme com segurança: «Le roman historique ne pouvait pas ne pas exercer d'influence sur le roman lui-même. Il l'a profondément modifié en effet» (*ibidem*: 227).

A importação do modelo do romance histórico espelha os processos de entronização da prosa narrativa, i.e., da sua deslocação da periferia para o centro do sistema: «[D]uring his career as a novelist Scott demonstrated to more people than ever before — in Europe and America as well as in Britain — that the novel had literary potential of the highest order and that it was an ideological discourse of the first importance in constructing a new kind of national culture» (Kelly, 1989: 140). Não surpreende, pois, que, numa Europa atravessada por revoluções, invasões e expectativas de progresso e liberdade individual, o romance, e o subgênero romance histórico, se tenha tornado o veículo privilegiado para a expressão do tempo. «The quickening of time, the new vehemence and historicity of personal consciousness, the sudden nearness of the messianic future» (Steiner, 1971: 20), mas também a nostalgia de experiências menos fragmentadas e a percepção de perda que é o reverso da esperança no progresso, encontram na ficcionalidade narrativa um espaço fundamental de respiração e tradução.

Trata-se, pois, de uma incorporação complexa de processos e interesses narrativos, uma migração que envolve «groups of texts which embody a recurring pattern or else are translated in a similar fashion» (Toury, 1985: 27). Não se vertem apenas textos avulsos, traduz-se a obra (*vide* sobretudo caso francês) e, com ela, um modo novo de fazer literatura que está, ao mesmo tempo, a ser validado. Traduzem-se textos e reconfigura-se a geografia literária no seu sistema de hierarquias e valores. Traduzem-se textos, macrotextos e os transtextos culturais mais alargados.

Quem traduz, adapta, reescreve reinventa Scott em versões que, ao mesmo tempo, espelham e prefiguram/configuram as ansiedades das culturas de chegada. Gary Kelly conclui, por isso, que «[Scott's construction of the novel] became the major vehicle for the invention of national identity, history, and destiny, used to disseminate Romantic nationalism in many cultures and countries» (Kelly, 1993: 212). Se nas culturas mais estáveis se preza sobretudo o exotismo do passado e o modelo de recuperação desse passado,²⁶ nas nações periféricas emergentes a questão do nacionalismo torna-se central

²⁶ Ao divulgar a publicação de *O Monge de Cister*, Rebello da Silva afirma sintomaticamente: «Ha poucos annos não existia a novella historica entre nós; as invenções de Walter Scott, desesperação de todos os romancistas, imitadas em França e na Alemanha tinham formado escola; e Portugal tão rico de

— *vide* caso, por exemplo, da Hungria: «In the period of Hungarian national revival, before and after the 1848 Revolution, the nationalism of Walter Scott served as an example for Hungarian historical novelists» (Pittcock, 2006: 156).

Um êxito sem precedentes que se manifesta em inúmeras traduções, adaptações, reescritas e óperas de Rossini, Bellini, Donizetti e Pacini e que Churchman e Peers resumem assim:

On the Continent of Europe — especially in France, Germany, and Italy — Scott's writings promptly became popular [...]. Before his advent in France, Madame Genlis had written some inferior historical novels, but the translating of Sir Walter's tales began with *Guy Mannering* a year after its appearance in English in 1815, and by 1820 he was the undisputed master of the French novel, Mérimée, Vigny, Hugo, Dumas, learning from him the art of mingling truth with fantasy. [...]

For the German Romantics Scott was of less importance than for the French, possibly because the Romantic movement had lost its force in Germany before he discovered the true secret of his power. [...] The first notice of the Waverley novels appeared in the *Literaturblatt* of 1817, in a review of English literature; this journal continues to notice Scott thereafter, usually in a favourable spirit.

Italy, too, discovered Scott later than France. The first of his novels — *Kenilworth* (Barbieri, Milano) — was translated in 1821. *La Biblioteca Italiana*, in announcing this translation, suggested giving all Scott's novels to the Italian public, and as a matter of fact others soon followed. From 1824 to 1832 there is mention of Scott in almost every number of the journals; between 1826 and 1860 there was a swarm of imitators, great and obscure.

Spain, as usual, was behind the other nations. Though Scott's feudal, Tory tone must have been less dangerous in the eyes of the reactionaries of the *régime* of Ferdinand VII [...] yet even the innocuous Scott must wait long before his name becomes the household word in Spain than it was in the rest of Europe. (Churchman e Peers, 1922: 5-7)

(O mesmo sucederá em Portugal.) Não há, pois, dúvida de que se confirma a tese de Pascale Casanova, segundo a qual «dans l'univers littéraire mondial, la traduction est à la

bellas tradicções, com um monumento de gloria a sagrar-lhe quasi cada palmo de terra ainda não achára quem ressuscitasse as suas memorias sumidas nas chronicas, ou perdidas nos arquivos» (*A Época*, 1848, vol. I: 216). Ora isto acontecia porque «[n]ão estava creada a lingua do romance em prosa; ignorava-se o segredo do dialogo; reputava-se quasi uma profanação arrancar ao dominio das chamadas epopeias o grande vulto dos nossos heroes para os animar das paixões humanas, que os moveram, e lhes infundir no peito o raio de luz, que a arte empresta ao poeta, para revocar ao mundo das idéas e da intelligencia aquelles que dormem envoltos no sudario com o pezo da eternidade sobre o peito» (*ibidem*). A asserção de que não havia uma «lingua do romance em prosa» é diagnóstico curioso porque (1) revela a importância de Scott na criação (e nobilitação) desta linguagem; (2) silencia o papel das traduções portuguesas na criação deste tecido discursivo e (3) culmina Herculano de valor, embora seja surpreendente a conclusão de que *O Monge de Cister* é a «unica novella verdadeiramente histórica» — e *Eurico*, que tendo sido escrito depois, é bem certo, foi publicado antes, perguntamo-nos: «Confiemos, que os leitores hão-de concordar connosco depois de examinarem o romance, que o "Monge de Cister" é a primeira, para não dizer a unica novella verdadeiramente historica, que temos em Portugal. Sir Walter Scott não era mais espontaneamente inspirado nos capitulos, em que restituia ao mundo ideal a vida e as crenças das gerações que dormem na urna cineraria dos seculos» (*ibidem*: 221).

fois l'une des armes principales dans la lutte pour légitimité littéraire et la grande instance de consécration spécifique» (Casanova, 2002: 14). Se Walter Scott é célebre na Grã-Bretanha, não tarda a alcançar um estatuto inigualável no resto da Europa: «O nome de Walter Scott é hoje um daquelles a que o mundo tem dado lugar entre os mais illustres na historia do pensamento humano: nenhuma reputação moderna tem chegado mais longe, nenhuma tem maior e mais indisputavel gloria» (*A Época*, 1843: 198).

RETRATO DO ARTISTA ENQUANTO OBJECTO DE DESEJO

For about a hundred years the Waverley Novels were very widely read; they were exported and reprinted and translated into most European languages almost immediately; and thus they contributed to the Western world's store of wisdom.

Alexander Welsh

Os quadros que a seguir se apresentam têm um objectivo duplo: por um lado, mostram inequivocamente o impacto que a obra scottiana teve na Europa oitocentista, a partir da ilustração dos casos alemão, espanhol, francês e italiano;²⁷ por outro, põem em evidência a singularidade do caso português. O exílio, motivado primeiro pelas guerras peninsulares e posteriormente pelas lutas liberais, terá tido o resultado ambivalente de a primeira tradução de Scott ter sido produzida em português em 1811²⁸ e de a recepção portuguesa da narrativa histórica de Walter Scott ter sido a mais tardia de toda a Europa.

²⁷ Porque constituiria injustificada desmesura no âmbito do presente trabalho tentar referir todas as traduções feitas na Europa nos primeiros 50 anos do século XIX, optou-se por incluir apenas as dos países tradicionalmente mais próximos (Espanha, França e Itália) e as dos países mais influentes no resto da Europa (Alemanha e França). Muitas das primeiras versões feitas no espaço da Europa setentrional e de leste são feitas a partir de traduções alemãs e francesas. Não surpreende que as traduções francesas, nomeadamente as de Antoine-Jean-Baptiste Defauconpret, tenham constituído textos-fonte para algumas traduções italianas e muitas das espanholas e portuguesas. Poder-se-ia mesmo argumentar, de forma talvez não demasiadamente controversa, que o impacto dos textos de Defauconpret, por exemplo, terá superado nalguns casos o de Walter Scott.

²⁸ Vide *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*, p. xxv. No mesmo ano da publicação de *The Vision of Don Roderick* (1811), aparece, nas páginas de *O Investigador Portuguez em Inglaterra* — periódico de que eram redactores Bernardo José Abrantes e Castro, Vicente Pedro Nolasco da Cunha, Miguel Caetano de Castro e, posteriormente, José Liberato Freire de Carvalho —, uma versão de extractos do poema: «A Vizaõ de Dom Roderigo, Poema. Por Walter Scott, Esq. 4to pp. 122, Londres. 1811» (*O Investigador Portuguez em Inglaterra*, 1811: 137-150 e 151-162).

A tradução faz-se acompanhar por uma reflexão crítica sobre a celebridade de Walter Scott, os méritos e deméritos do poema e a recepção fria de que fora alvo em Inglaterra. Assim à afirmação da popularidade de Walter Scott seguem-se as razões para a versão: «Vista pois a grande reputação do poeta Escossez, julgamos que não sera dezagradavel aos nossos leitores o fazer cohecido [*sic*] entre nos hum poema, que posto seja rezultado de hum *impromptu*, tem sido universalmente applaudido, e tem de mais a mais huma connexão immediata com a nossa situação politica. Alem disso o louvavel fim do author no prezente poema, que he de animar a continuacão da guerra contra o Tyrano do mundo, e

Dos quadros consta apenas informação sobre a parte da narrativa scottiana que pertence ao grupo que se convencionou designar por *Waverley novels*, excluindo-se toda a lírica e a demais produção narrativa do autor, que inclui biografias (de Napoleão, de Jonathan Swift, John Dryden, entre outros), cartas, ensaios e outros romances genericamente intitulados *Tales of my Grandfather*. As razões que presidiram a esta opção são diversas e de natureza vária, a saber: (i) a extensão do *corpus* scottiano obrigaria a estender os quadros por um número excessivo de páginas, que nada contribuiria para a iluminação do objecto desta tese, porque (ii) as obras narrativas traduzidas em Portugal entre 1836 e 1850 pertencem exclusivamente ao grupo dos *Waverley novels* e porque (iii) André Joaquim Ramalho e Sousa, objecto deste estudo, traduziu apenas cinco textos dos chamados *Waverley novels*. Estes três motivos díspares mas cumulativos confluíram no sentido de tornar manuseável a informação sobre traduções, versões e adaptações da obra de Walter Scott.

Aos critérios de selecção supramencionados há que juntar outros que a seguir se enumeram:

Obras. Só se consideraram traduções completas dadas à estampa em livro, razão por que se excluíram extractos publicados em periódicos e/ou noutras obras. Este critério prende-se com o facto de Walter Scott não ter sido, numa primeira fase, recebido em Portugal noutro formato que não o do livro.

finalmente a applicação que fez do producto desta obra, contribuindo com elle para soccorro des [sic] Portuguezes, merecem a nossa attenção e publico reconhecimento.» (*ibidem*: 151). O texto fecha com uma apreciação do poema — «He desnecessario dizer que a Vizaõ de Don Rodrigo he hum poema sem defeitos. Elle veio da mão de hum mestre, que em razaõ da generosa pressa que o movia, não pôde limar, nem mesmo concluir a sua obra. A muza de Scott tam inflamada, como o seu coração no ardor efficaz de servir a cauza da justiça, so repremio os seos voos, porque anhellava apresentar o rezultado pecuniario dos seos esforços em soccorro do patriotas Portuguezes» (*ibidem*: 160) — e a crítica aos seus detractores: «Não se pode explicar como no meio de huma nação tam unanime em defender os direitos da humanidade, hajaõ escriptores, que reprovem este poema, so porque a sua tendencia politica he de excitar o odio, e a guerra contra o mais execravel dos tyranos. Não soffrem certos Jornalistas que o Governo Inglez promova a guerra da Peninsula, e por consequente todo o escripto e muito mais todo o talento que se exerce em secundar as vistas philanthropicas deste illuminado Governo, excita a sua indignação. Eis aqui porque se lem n'alguns Jornaes Inglezes invectivas acres contra os poemas de Scott. Não diremos que elles são creaturas de Bonaparte; elles reprovaõ muita parte da sua conducta, mas de certo estão illudidos, quando assentaõ que a frouxidaõ ou a dezistencia dos seos opposcentes he o melhor meio de o combater» (*ibidem*: 160-161).

As razões para esta recepção precoce mas descontinuada prender-se-ão certamente com o exílio londrino a que as Invasões Francesas tinham obrigado alguns intelectuais portugueses, expondo-os às mais recentes produções culturais de um país quase desconhecido e abrindo-lhes caminho para a livre expressão política: «Perante as condições restritivas que se viviam no reino, especialmente após 1810, foi nos círculos de emigrados políticos em França e, principalmente, em Inglaterra que a Imprensa portuguesa pôde dirigir mais fortes ataques ao desconjuntado Portugal Velho.» (Tengarrinha, 1989: 83).

Sendo certo que o folhetim literário e o romance folhetinesco ocupou um lugar importante na divulgação da literatura traduzida na imprensa periódica portuguesa,²⁹ a publicação de narrativas longas neste formato, tendo surgido em Paris em 1836 (Rodrigues, 1998: 97), só é introduzida em Portugal em 1842 pelo *Ramalhete* (Guedes, 1987: 154). O impacto do formato foi grande nas décadas seguintes (Buescu, 1997: 190-193; Santos, 1988: 174ss.), embora permanecesse «alvo dos ataques de muitos intelectuais divididos entre o reconhecimento da missão civilizadora da literatura dos novos tempos, endereçada a um público alargado, e a exigência de salvaguardar uma qualidade que, de algum modo, continuava a aferir-se pelos padrões elitistas de uma literatura tradicionalmente consumida por um público restrito e cultivado» (Santos, 1998: 175). Ora, em 1842, já André Joaquim Ramalho e Sousa publicara três (quatro?) das suas cinco (seis?) traduções.³⁰ Acresce — e a esta questão regressaremos no capítulo III desta parte — que Walter Scott talvez não tivesse lugar, aos olhos dos intelectuais portugueses, no «ignóbil industrialismo litterario que devora a intelligencia e os costumes da França», nas «fábricas parisienses de novellas, dramas, viagens, comedias, romances, folhetins, physiologias moraes ou immorales, e não sei de que outros produtos; nas «fábricas de Balzac, Sue, Sand, Dumas, Scribe, Arlincourt, e C.^a» (Herculano, 1907 [1851]: 106). Castanheira é peremptória:

Walter Scott teve a sua vida e obra amplamente divulgadas pela nossa imprensa periódica do Romantismo, quer através da publicação de biografias do autor [...], quer através de apreciações das traduções portuguesas dos seus textos editados em volume, quer, ainda, por meio de artigos de crítica e teoria literária em que o nome do *Wizard of the North* é frequentemente mencionado, aludido, citado e elogiado como paradigma do romance de matriz histórica.

No entanto, se as notícias **sobre Scott** se multiplicaram nas páginas dos jornais e revistas, há a assinalar, por outro lado, uma fraquíssima presença nelas de textos **de Scott**: [...] apenas nos deparámos com uma tradução do último dos *Scottish novels* [*Redgauntlet*] do célebre autor escocês, e mesmo assim muito incompleta [trata-se da

²⁹ Vide Buescu (2001: 17): «O lugar que, dentro do folhetim, cabe à literatura em tradução, é também significativo: o Romantismo português formar-se-á em grande medida a partir da aceleração da actividade de tradução que, algo incipiente em Portugal até meados do século XVIII (sobretudo no respeitante à literatura contemporânea), conhece a partir de então um progressivo aumento, por um lado preparando a existência de um público-leitor médio cujas expectativas coincidissem com as do cânone romântico europeu, cristalizado em torno de certas figuras tornadas paradigmas (os heróis à Byron, Hugo, Dumas ou Scott) e, por outro lado, diversificando os contactos entre a literatura portuguesa e as restantes literaturas europeias (embora o modelo francês continue, apesar de tudo, a ser dominante)».

³⁰ Ernesto Rodrigues — autor da mais longa reflexão sobre o folhetim em Portugal: *Mágico Folhetim. Literatura e Jornalismo em Portugal* (1998) — é equívoco acerca da sua génese em periódicos portugueses e, nas referências esparsas que faz a Walter Scott, jamais refere a publicação em folhetim (vide pp. 62, 110, 319, 342, 353 e 414). Também Gonçalves Rodrigues (1992) e Pires (1974) não fazem menção à publicação de narrativas longas de Scott em modo de folhetim.

tradução da primeira das cartas do romance], para além de três traduções de outros tantos poemas de Scott, [...] uma tradução, igualmente inacabada, da "Lenda de Santo Oran", publicada em 1849 por *A Assemblée Litteraria*, e "Historia Geral da Arye Dramatica", tradução de "Essay on Drama"... (2006: 700-701)

A nossa pesquisa corrobora inteiramente as conclusões supracitadas de Castanheira. Compulsámos um número significativo de periódicos, não tendo nós encontrado qualquer narrativa seriada da autoria de Walter Scott no período em apreço. Podemos, pois, afirmar com segurança que o autor escocês foi apenas publicado em volume e em regime de subscrição.

Reimpressões. Procurou-se incluir apenas informação sobre traduções novas, rejeitando, sempre que reconhecíveis,³¹ reimpressões da mesma versão por editores ou em locais diferentes. Embora potencialmente relevante para o estudo da circulação e (re)apropriação — muitas vezes indevida e à revelia dos direitos autorais — do trabalho intelectual dos tradutores, esta informação excederia claramente os limites do presente trabalho.

³¹ Em nome do rigor, há que explicitar que a recolha de títulos resultou apenas de uma pesquisa bibliográfica, tendo resultado da consulta de diversas obras e não da compulsão física dos livros. Fundamentais para a elaboração dos quadros foram as obras de Churchman e Peers (1922), de Peers (1926) e de José García (2005) sobre a recepção de Walter Scott em Espanha, de Benedetti (1974) sobre acolhimento do autor em Itália, assim como a obra editada por Murray (2007) sobre a recepção na Europa.

A informação assim recolhida foi posteriormente cruzada com os dados constantes em The Bibliography of Scottish Literature in Translation (BOSLIT), base de dados da National Library of Scotland, disponível online (<http://boslit.nls.uk>). Esta bibliografia é uma ferramenta inestimável pois disponibiliza um manancial de informação acerca da recepção de escritores escoceses no mundo. Na apresentação do projecto, assume-se que este pretende servir uma pluralidade de propósitos, entre outros, alguns deles vincadamente políticos, no sentido lato do termo — o objectivo último é a visibilização da Escócia no fóro internacional. Eis, pois, as possibilidades do projecto, tal como os seus promotores as entendem:

- to identify translations of the works of Scottish writers, spanning the whole chronological spectrum of Scottish writing.
- as an indispensable tool for studies of the way in which Scottish literature has been perceived, interpreted, re-used and imitated.
- to identify information about translations of Scottish literary works published in journals and anthologies.
- to identify unsuspected literary connections.
- to enhance pupil awareness of the influence of Scottish writers outside Scotland.
- as a point of information and advice about overseas literary works which have influenced Scottish translators, writers and readers.
- as a source of valuable information for initiatives concerned with raising Scotland's international profile.

(<http://www.nls.uk/catalogues/resources/boslit/index.html#intros>)

O cruzamento de dados de diversas fontes permitiu obter uma visão alargada, com um grau aceitável de correcção, sobre um fenómeno que, de forma directa ou indirecta, entusiasmou a Europa alfabetizada da primeira metade de Oitocentos.

Colecções. Repetiu-se informação sempre que traduções já publicadas integravam novas colecções, na convicção dupla de que estas (*Œuvres complètes de Sir Walter Scott*, *Collection des meilleurs romans français et étrangers*, *Walter Scotts sämtliche Werke*, *Romanzi storici di Walter Scott*) criam um contexto potencialmente novo para circulação e leitura do texto em causa, além de constituírem um momento novo no processo de leitura e canonização da obra literária. Como vimos, para o caso inglês, a publicação da *Magnum Opus* cria — ou, pelo menos, facilita — a possibilidade de ler a obra como um imenso macrotexto.

Títulos. Fez-se um esforço para reproduzir os títulos das traduções por inteiro, porquanto eles apresentam muitas vezes informação pertinente sobre (i) as estratégias tradutórias, (ii) o texto-fonte utilizado, (iii) as normas dominantes e (iv) o estatuto social dos tradutores, entre outros aspectos.

Locais. Mencionaram-se sempre translatos diferentes da mesma obra, quer tivessem sido produzidos por tradutores diferentes ou pelo mesmo tradutor³² e/ou publicadas em locais diversos, de modo a melhor caracterizar o fenómeno diversificado, plurivocal e extraordinário que constituiu a recepção de Walter Scott na Europa de Oitocentos. Assinalam-se, deste modo, os lugares mais vibrantes em termos de publicação, distribuição e circulação de obras literárias, assim como se identificam os centros de poder.

Dos quadros podem, além do título e do nome do tradutor (quando mencionado), retirar-se dados acerca da data, do local, da colecção e, por vezes, da língua de partida e da estratégia tradutória predominantemente utilizada pelo/a tradutor(a). Apesar de não se terem compulsado — por ser matéria lateral a este trabalho — as obras, o cruzamento de diversas fontes (bases de dados, sítios das bibliotecas nacionais e obras sobre a recepção de Walter Scott nos diferentes países) assegura a correcção, embora não a exaustibilidade, da informação compilada que aqui se apresenta.

³² Vide os casos de Carlo Rusconi e Antoine-Jean-Baptiste Defauconpret, tradutores que, ao longo dos tempos, foram responsáveis por versões diferentes de um mesmo texto de Walter Scott.

CARTOGRAFIAS IMPERFEITAS. SUBSÍDIOS PARA UMA INTERPRETAÇÃO

Os mapas fazem-se
com os silêncios, os socalcos
as lágrimas

Os sentimentos
da alma

Maria Teresa Horta, «Os Mapas»

França e Alemanha são os principais focos de divulgação de Walter Scott no continente europeu. Nos quadros que se apresentam em anexo, juntámos também Espanha e Itália por razões de proximidade linguístico-cultural, sendo que, para Espanha, havia o motivo adicional de o país vizinho ter vivido circunstâncias políticas semelhantes às nossas, o que poderia ter determinado — como, em parte, determinou — uma recepção afim à nossa.

FRANÇA & ALEMANHA: OS CENTROS.

A preocupação excessiva das metrópoles culturais com a definição de centros e periferias gera, por vezes, equívocos que a investigação a partir das «franjas» pode cercear. Parece-nos ser o caso dos estudos seminais de Pascale Casanova (2004) e de Paul van Tieghem (1969) sobre a distribuição de influências e papéis por centros e periferias, por escritores e tradutores na república europeia das letras.

Começemos pelo que é consensual: a distribuição de poderes político-económicos e de influência cultural andam, em geral, a par, o que gera espaços dominados e dominantes, na terminologia de Casanova, ou literaturas/culturas fortes e fracas ou centro e periferias ou, ainda, sistemas dependentes e independentes, nas diversas propostas de Even-Zohar.³³ A pertinência deste tipo de reflexão é inegável porque permite apercebermo-nos de um «macropolissistema», na designação de Evan-Zohar, revelador de diálogos,

³³ Even-Zohar, num texto que fez escola «Translated Literature within the Literary Polysystem» (1990), defende que a tradução pode ocupar uma posição central dentro de um sistema literário em três casos: no de literaturas ainda não cristalizadas, no de literaturas fracas ou periféricas e em épocas de viragem. Centrar-nos-emos no segundo, a propósito do qual Evan-Zohar diz: «Since peripheral literatures in the Western Hemisphere tend more often than not to be identical with the literatures of smaller nations, as unpalatable as this idea may seem to us, we have no choice but to admit that within a group of relatable national literatures, such as the literatures of Europe, hierarchical relations have been established since the very beginnings of these literatures. Within this (macro-)polysystem some literatures have taken peripheral positions, which is only to say that they were often modelled to a large extent upon an exterior literature. [...] Thus, whereas richer or stronger literatures may have the option to adopt novelties from some periphery within their indigenous borders, "weak" literatures in such situations often depend on import alone» (1990: 48). Os termos são infelizes porque perpetuam a percepção de que as relações de poder só funcionam num sentido e excluem todas as particularidades.

relações e nexos de outra forma insuspeitados. Daí que concordemos com a afirmação de Casanova que passamos a citar:

À cette opération de simple accumulation de capital dans les périodes de fondation nationale et politique, il faut ajouter une opération d'«accélération temporelle» dans de nombreux espaces dominés qui, plus anciennement constitués, sont, de ce fait, bipolarisés. Dans ces champs, souvent européens (c'est-à-dire dominés parmi les dominants), les traductions sont les instruments de lutte privilégiés des écrivains les plus autonomes, et elles permettent l'importation des normes centrales qui décrètent et certifient la modernité. Les traducteurs sont eux-mêmes, le plus souvent, écrivains et polyglottes et peuvent donc être situés, selon le grande dichotomie que structure les champs nationaux, parmi les écrivains internationaux: voulant rompre avec les normes de leur espace littéraire, ils cherchent à y introduire les œuvres de la modernité définie dans les centres. (Casanova, 2002: 12)

Porém, a insistência em questões de poder e influência a partir da cultura «dominante» assume, por vezes, um tom generalista e displicente que é, inconscientemente talvez, reflexo da própria centralidade que, não convidando, em geral, a visões diferenciadas da alteridade periférica, se revela frequentemente acrítica. É o que sucede, parece-nos, com a insistência no papel fundador de Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret. Apesar de este ser um caso muito interessante de um tradutor que se impôs pela profusão de traduções e pelo impacto que estas tiveram um pouco por toda a Europa, parece-nos excessivo autocentramento cultural e desconhecimento das realidades «dominadas» afirmar que:

From 1814 (the year *Waverley* was published) until Walter Scott's death in 1832, his novels were translated into French by Defauconpret as they appeared: *it was to these versions that they owed their immense worldwide fame*. Scott's novels were read either in French or in translations based on the French version. Thus, for example, the entire series of *Waverley* novels was translated after 1830 from French into Spanish. (Casanova, 2004: 146, sublinhados nossos)

Esta observação parece-nos míope porque se permite contrair, na sua concisão apressada, uma paisagem muitíssimo mais diversificada e complexa, chegando ao ponto de operar uma redução do papel da autoria. Ainda que pudéssemos regozijar-nos com a visibilidade concedida a Defauconpret, tradutor interessantíssimo, como teremos ocasião de referir adiante, ela é conseguida à custa do apagamento da alteridade — outros tradutores, outras concepções de tradução, outras experiências. Ressuma, pois, de uma tendência francesa que ocorre, pelo menos, desde Seiscentos, e lembra a reacção inconformada dos (pré-)românticos alemães perante o descomedimento francês. Oiçamos Herder em 1766/1767, pela mão de Douglas Robinson: «The French, too proud of their national taste, assimilate everything to it rather than accommodating themselves to the taste of another time. Homer must enter France a captive, clad in the French fashion, lest he offend their

eye; must let them shave off his venerable beard and strip off his simple attire; must learn French customs and, whenever his peasant dignity still shines through, be ridiculed as a barbarian. (Robinson, 1997: 208).

Não negamos a evidência de que a cultura francesa exportou modelos literários e outros para o resto da Europa durante mais de três séculos, mas afigura-se-nos empobrecedor não contemplar e incluir (1) os movimentos de resistência que tal domínio foi criando, (2) os centros, as margens e as especificidades de cada «periferia» e seus cometimentos aquém e além da importação acéfala de bens culturais, etc.

Não menosprezando a importância geoestratégica da centralidade de algumas culturas em termos de circulação de bens simbólicos, pensamos que as palavras não são inocentes e asserções como a *supra* carecem de problematização. Sem querermos cair em teses essencialistas, talvez problematizar seja um dos destinos das periferias.

ALEMANHA

Alemanha começa a traduzir em 1817, e as versões que produz circularão para o Norte e Leste das suas fronteiras: Hungria (Pittcock, 2006: 143), Eslovénia (*ibidem*: 250) e Dinamarca (*ibidem*: 253). O caso alemão apresenta algumas particularidades interessantes, como pode ver-se nos quadros em anexo:³⁴

1. A multiplicação de centros urbanos que editam traduções, por vezes concorrentes no tempo — Berlim, Dresden, Hanover, Leipzig, Zwickau, Estugarda —, espelha a própria realidade política da Alemanha e a concomitante descentralização dos núcleos editoriais.

2. A maioria das traduções remete para o inglês como texto-fonte, o que, historicamente, faz sentido, pois o princípio de Oitocentos e o rescaldo dos romantismos são ideologicamente avessos à tradição translatória francesa.³⁵ Muitas são as traduções que indicam, de forma inequívoca, a origem: «nach dem Englischen» ou «aus dem Englischen».

³⁴ Voltamos a frisar, por uma questão de honestidade e rigor, que as considerações que tecemos resultam de uma análise dos títulos e da informação constante nas folhas de rosto e reproduzida pelos catálogos da boslit.

³⁵ Para um melhor entendimento do desagrado alemão com a maneira «afrancesada» de traduzir, consultem-se os textos de Herder, A. W. Schlegel, Friedrich Schleiermacher ou Wilhelm von Humboldt nas antologias de Lefevere (1992c) ou Robinson (1997), Berman (1984) ou Störig (1973).

3. Muitas das traduções são assinadas por mulheres — Henrietta von Montenglaut, Sophie May, Wilhelmine Gerhard, Elise von Hohenhausen —, o que, a ajuizar pelo levantamento que fizemos, é caso singular no que a obras de Walter Scott diz respeito. Frauke Reitemeier assinala, porém, que esta foi uma estratégia inicial,³⁶ o que a análise dos quadros confirma, levando a crer que, numa primeira fase, o impacto literário de Scott não fora ainda correctamente aferido pelos editores. Tradicionalmente, às mulheres reservavam-se textos menos «masculinos» e «exigentes».

4. A reescrita de Walter Scott assume, em conformidade com a informação da folha de rosto, muitas formas: «Bearbeitung», «Übersetzung», «Übertragung», «frei nach dem Englischen übersetzt», «neu verdeutscht aus dem Englischen» ou apenas «Deutsch von». A partir de 1824, a fórmula «aus dem Englischen vollständig übersetzt und mit Anmerkungen begleitet» parece constituir uma fixação do imperativo de fidelidade e um comentário a traduções anteriores.

5. O número de traduções decresce radicalmente a partir de 1835.

FRANÇA.

O caso francês é sobejamente conhecido e já foi estudado (*vide* Pittcock, 2006). Como diz Richard Maxwell, a relação de Walter Scott com França é de reciprocidade: «The precondition for Scott's impact on France was France's impact on Scott. From the start of his career until its final years, he wrote at length on French literature, history and culture» (*ibidem*: 11). A adesão francesa à escrita scottiana é fulgurante. A profusão de traduções, retraduições, adaptações e reescritas é disto exemplo inequívoco:

On sait la révélation que furent pour tout l'Europe les romans historiques de Walter Scott, véritable créateur de ce genre appelé à un succès si brillant, qui devait en se renouvelant survivre au romantisme et se prolonger jusqu'à nos jours sans que rien permette d'en prévoir l'épuisement. A peine *Waverley* avait-il inauguré en 1814 la longue série de ses romans, qui allait se poursuivre jusqu'à sa mort en 1832, qu'ils étaient traduits en français, et sous cette forme pénétraient partout où on lisait cette langue, puis d'autres idiomes; la série entière fut traduite en espagnol, sur le français de Defauconpret, à partir de 1830. Ils jouissaient d'un succès universel et souvent enthousiaste, qui rencontra peu d'opposants. Tout au plus des objections de principe furent-elles soulevées en Italie contre le genre du roman historique, et en France Vigny prétendit-il adopter pour le traiter des procédés différents de ceux du maître. Stendhal voyait dans le succès de Scott en France l'origine des autres succès d'auteurs anglais, et même de celui de Shakespeare. (Tiegham, 1948, 1969: 293)

³⁶ Diz Reitemeier: «At first, publishers partly relied on little-known female translators [...]. In the following decades, their translations would either be reissued or would form the basis for corrected editions by other translators» (Pittcock, 2006: 97-98).

Grande responsável pelo acolhimento de Walter Scott em França e, numa primeira fase, noutros países europeus (Portugal, Espanha,³⁷ Itália,³⁸ Rússia³⁹) é Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret que traduz a obra completa de Walter Scott e a traduz mais do que uma vez. A propósito do tradutor, diz Paul Barnaby:

So closely was he [Defauconpret] associated with the French translation of the Waverley novels, and so eager to reinforce that association, that he signed not only his other translations but even his own works 'the translator of the novels of Sir Walter Scott'. The primacy of Defauconpret's translations over their many rivals is well established. Regularly reprinted throughout the nineteenth and twentieth centuries, they were used in a critical edition of Scott as recently as 1981. The editor Michel Crouzet argued that, whatever Defauconpret's failings by contemporary standards, he deserved credit for turning Scott into a 'French author'... (Pittcock, 2006: 31)

Esta é, pois, uma história francesa, por excelência. O impulso para naturalizar autores e textos remete obviamente para o movimento seiscentista e setecentista das *belles infidèles*, e a afirmação de que «in his earliest translations, Defauconpret tailors the Waverley novels to a Legitimist, Catholic, post-Napoleonic readership» (*ibidem*: 23) é eloquente. Todavia, o impacto do tradutor na história europeia dos *Waverley novels* é inegável, como veremos também no caso português.

Curiosamente, Defauconpret parece ter ficado refém da reputação de tradutor infiel que as primeiras traduções lhe grangearam, porquanto raras vezes vimos mencionado — e nunca na imprensa portuguesa coeva — o facto de a edição de 1830 mostrar uma evolução clara no sentido de uma maior proximidade relativamente ao texto-fonte.⁴⁰ Para melhor se

³⁷ García-González e Toda (Pittcock, 2006: 47) são cautelosos na atribuição às traduções espanholas de um texto-fonte francês. Depois de referirem que muitos intelectuais espanhóis estavam, na primeira metade do século, exilados em França e de enumerarem os títulos de uma mão-cheia de traduções em espanhol, afirmam: «These were the titles used by A. J. B. Defauconpret (who translated all the Waverley novels), and it seems likely that the Spanish versions were done from the French, or at least with the French texts at hand». Esta asserção titubeante afigura-se-nos muito problemática por ser muito diferente traduzir do francês e traduzir com conhecimento das versões francesas. *Vide*, a este propósito, capítulo 3.

³⁸ Reconhecendo embora a influência francesa, também Anna Benedetti a coloca em perspectiva (1964: 6): «Anche si I romanzi di Scott erano probabilmente già conosciuti in Italia nelle versioni francesi, soltanto con le traduzioni del Barbieri cominciarono a divulgarsi con successo sempre crescente».

³⁹ Mark G. Altshuller é peremptório acerca da influência francesa: «It took the resounding success of Walter Scott's novels in France, where every new novel by 'the author of *Waverley*' was quickly translated into French and greeted with boundless enthusiasm, to make Russian society turn to his novels. Only in mid-1820s did Walter Scott's novels begin to be published as single volumes in Russian. All these translations were made from Defauconpret's French, and it was precisely this French Scott (either in French or translated from the French) who for many years became a favourite author of Russian readers» (Pittcock, 2006: 207).

⁴⁰ A esta edição regressaremos no capítulo 3.

avaliar o impacto das primeiras traduções (1817-1821), transcrevemos a descrição exemplar que Paul Barnaby faz de *Les Puritains d'Écosse (Old Mortality)*:

Descriptive passages are radically reduced. Flashbacks are suppressed and expository passages inserted to secure unity of action. Authorial digressions and passages where characters engage in introspection are sacrificed for rapid forward movement. Language is stripped of local colour or figurative boldness and rendered as smooth Classical French. (*Ibidem*: 37)

Ouvimos naturalmente os ecos dos principais cultores das *belles infidèles* neste relato. O princípio da aceitabilidade dos textos na cultura de chegada, o imperativo da fluência e da beleza da língua francesa e o paradigma do drama, gênero dominante nos séculos XVII e XVIII, que obriga a cortes onde o ritmo é mais demorado são típicos de tradutores como Nicolas Perrot d'Ablancourt ou Antoine de Houdar de la Motte.⁴¹ De resto, o próprio Defauconpret é claro nesta matéria, ainda que falando a propósito da tradução de *Florence MacCarthy* de Lady Morgan e das críticas que esta lhe dirigira:

Je crois qu'en faisant passer un *roman* d'une langue dans une autre, le premier devoir d'un traducteur est de le mettre en état de plaire aux nouveaux lecteurs qu'il veut lui procurer. Le goût des Anglais n'est pas toujours conforme au nôtre [...]. J'ai donc supprimé quelques détails qui auraient pu paraître oiseux à des lecteurs français et j'ai raccourci les portraits de quelques personnages qui ne sont aucunement liés à l'action. Je me suis permis la même liberté à l'égard d'un auteur dont la réputation, n'en déplaît à Lady Morgan, est infiniment au-dessus de la sienne en Angleterre, M. Walter Scott, et la manière dont on a accueilli en France *Les Puritains d'Ecosse*, *Rob-Roy*, et tout récemment *La Prison d'Edimbourg*, m'a prouvé que je n'avais pas eu tort. (*apud* Pittcock, 2006: 37)

Na edição de 1830, Defauconpret parece ter reponderado considerações e métodos e abandonado, por razões só parcialmente estudadas — concorrência de traduções rivais?, influência da reflexão tradutológica de Schleiermacher e Goethe?, maior liberdade de imprensa? —, as « versões libérrimas », para usar a expressão de que António Feliciano Castilho se socorre para caracterizar as suas traduções de Molière, a favor de textos menos domesticadores.

⁴¹ Não resistimos a citar um dos muitos passos que a descrição de Barnaby recorda. É no prefácio à sua tradução da *Ilíada* que Houdar de la Motte afirma (aqui em tradução de André Lefevere): «I would not have had to correct anything in the *Iliad*, except for the fact that what is moving in the poem has been weakened by detailed preparations that rob the events of all their surprise value and lessen the impression they make, or if these moving passages had not been interrupted by long episodes centered around indifferent characters, so that the reader loses sight of the characters he wants to keep track of. I thought I had to remedy these two defects by suppressing the unnecessary preparations and by cutting down on the uninteresting episodes. Would a theater audience accept having characters come out during the intervals in a tragedy to tell us all what is going to happen next? Would it approve if the actions of the

De salientar ainda no caso francês, a multiplicidade de retraduições e a curiosidade de que, já em 1823, se publiquem obras de Walter Scott numa colecção intitulada *Œuvres complètes de Sir Walter Scott*.

Por fim, há que referir o nome de um outro tradutor que, no caso português, desempenhará papel fundamental e a quem voltaremos: Albert Montémont. Embora a primeira menção no quadro date de 1829, o facto de o descritivo incluir a indicação «traduction nouvelle par M. Albert Montémont» leva-nos a julgar poder haver outras anteriores, e não assinaladas no catálogo da BOSLIT, de autoria do próprio Montémont. O tradutor publicará, de resto, numa colecção de 31 volumes com o nome de *Œuvres de Walter Scott*, a obra completa do escritor escocês.

ESPANHA & ITÁLIA: AS PERIFERIAS

ITÁLIA.

O caso italiano reúne uma série de características singulares que agregam aspectos das mais diversas circunstâncias de acolhimento. Enumeramos as mais significativas:

1. A recepção é mais tardia do que a francesa e a alemã — datando a primeira tradução de 1821 —, tendo provavelmente passado por aquela.
2. A outorgação de autoridade aos tradutores — alguns dos quais traduzem, como no caso francês, a maior parte das obras do escritor escocês — passa pela inclusão de títulos ou profissões que, provavelmente, os identificam como intelectuais. Assim temos o «professore Gaetano Barbieri» — em 1829, descrito como «professore emerito di matematica» —, o «dottor Giuseppe Figlioli», o «D.^r Carlo Vandoni».
3. A dispersão e a concorrência geográficas são, aqui como na Alemanha, sinal da história de Itália que promoveu, pela sua tardia unificação, a descentralização também editorial. Temos, pois, os mesmos textos publicados no mesmo ano em Milão, Florença, Veneza, Livorno, Nápoles, etc. Tal não significa necessariamente traduções diferentes, porquanto, segundo Benedetti, «[n]o mancarono [...] casi di vera e propria "pirateria editoriale", venendo varie opere ristampate in diverse città italiane senza il consenso e senza I nomi dei traduttori, talvolta con varianti per camuffare l'identità delle traduzioni» (Benedetti, 1974: 10).

principal characters were interrupted by the business of the *confidants*? Certainly not» (Lefevere, 1992c: 29).

4. As designações para a actividade são, como no caso alemão, diversas, talvez a remeter para concepções e práticas translatórias diferenciadas. Vejam-se «volgarizzato», «tradotto» — com a variação «tradotto in lingua italiana» —, «versione dall'inglese», «traduzione», «volgarizzamento dell'originale inglese» e «voltati in italiano».

5. O nome do autor é também sujeito a oscilação: ora se preserva Walter, ora se traduz o nome para Gualtiero.⁴²

Terminamos este segmento com a apreciação global que Anna Benedetti faz da fortuna italiana de Walter Scott:

Tale fortuna di Walter Scott, indubbiamente vasta e reale, si protrasse, tra noi, ininterrottamente per tutta la prima metà del secolo. Dopo questa data, che conclude appunto il periodo più glorioso dello Scozzese, le traduzioni e le edizioni delle sue opere si fanno sempre più scarse limitandosi a qualche ristampa della serie completa dei suoi romanzi e a qualche pubblicazione di singoli volumi nelle collezioni di letteratura amena. (Benedetti, 1974: 17)

ESPANHA

Espanha será, provavelmente, o caso mais próximo de Portugal, também porque as circunstâncias políticas assim o determinaram. Embora haja notícia de uma primeira tradução de *Ivanhoe* em 1823/1824, esta não foi concluída. Característica das traduções para espanhol parece ser terem sido feitas e publicadas fora de Espanha: as primeiras em Inglaterra (1825 e 1826) e depois outras em França (Bordéus e Paris) e no México. Isto ficou a dever-se ao contexto histórico marcado pelas invasões francesas e lutas liberais. A situação espanhola tem uma singularidade: a existência de censura que, sobretudo por motivos religiosos, supervisiona os romances de Scott (Pittcock, 2006: 47).

Segundo José García González que, em 2005, se doutorou com uma tese intitulada *Traducción y recepción de Walter Scott en España. Estudio descriptivo de las traducciones de Waverley al español*, «[l]a década de 1830 y parte de la de 1840 son testigos de la gran popularidad de Walter Scott» (63). Este «scottismo» contrastava, todavia, com a ferocidade de alguma crítica que acusava as traduções de contaminarem a língua espanhola, causarem danos morais e contrariarem a criação nacional (*ibidem*: 65). Porém, o fim da censura em 1833 e o consequente desenvolvimento da indústria editorial contribuem para a divulgação mais ágil de traduções de Scott. Esta divulgação parece

⁴² Esta naturalização do nome acontece também em Portugal, embora nunca nas traduções publicadas em livro. Todavia, na imprensa, não sendo muito frequente, ocorre.

disseminar-se geograficamente (Madrid, Barcelona, Valencia e, mais de longe, Sevilha, Cádiz, Málaga e Santander), caracterizando-se ainda pela inserção dos textos em colecções ou bibliotecas «que, por lo general abarcan una mezclanza de autores y títulos y cuyos volúmenes van saliendo al mercado con una periodicidad variable» (*ibidem*: 74). Editam-se sobretudo romances e, entre estes, *Ivanhoe* e *Quentin Durward* são os mais traduzidos.

Quanto aos textos-fonte, mais uma vez encontramos cautela no juízo e alguma hesitação na apresentação e ponderação dos dados:

Por lo que se refiere a los títulos de los textos meta, existen ciertas novelas que adoptan casi por sistema la traducción del título francés aún cuando se trate de traducciones directas del inglés. Este sucede con *Las cárceles de Edimburgo* (*The Heart of Mid-Lothian*), *Los puritanos de Escocia* (*Old Mortality*) o *El oficial aventurero* (*A Legend of Montrose*). Por otra parte, en relación con el idioma del texto original a partir del cual se realiza la traducción española, la información que ofrece la bibliografía consultada es escasa. Parece probable que las publicadas en Francia partan de textos franceses, y éste es también el caso de algunas de las primeras traducciones españolas ya referidas. El resto se supone que son traducciones directas del inglés. (*Ibidem*: 82)

Churchman e Peers, por seu lado, afirmam que, já na década de 30, «a collection of Scott's novels in translation was produced by a "Sociedad de Literatos" and published by Moreno, Madrid. The work was badly done, the translations being made not from the English originals but from versions of them in French» (1922: 19). Os autores salientam também que as traduções eram mal pagas e entregues a pessoas pouco capacitadas para a tarefa. Citam a este propósito um tradutor ignoto que escrevia, em *El Pobrecito Hablador* (n.º 2), que «[m]e he ajustado con un librero para traducir del francés al castellano las novelas de Walter Scott, que se escribieron originalmente en inglés, y algunas de Cooper, que hablan de marina y es materia que no entiendo palabra. Doce reales me viene a dar por pliego de imprenta y el día que no traduzco no como» (*apud ibidem*: 19, nota 1).

O caso espanhol apresenta muitos pontos de contacto com o português — o acolhimento tardio por razões políticas, o êxito nas décadas de 30 e 40, a produção e publicação de traduções fora do espaço nacional, o baixo estatuto social dos tradutores, a iliteracia de grande parte da população —, mas há também divergências assinaláveis, sendo a questão da censura a mais importante. A demonstrar que cada cultura é, de facto, particular, salientamos a curiosidade de os romances mais traduzidos não serem necessariamente os mesmos: é certo que entre 1835 e 1845 *Ivanhoe* e *Quentin Durward* são traduzidos duas vezes, mas o romance mais apetecido parece ser *Waverley* que, no espaço de dois anos

(1844/1845), é vertido três vezes para português, não deixando de ser singular que a primeira narrativa que Scott publica (1814) seja a última a ser traduzida na primeira metade de Oitocentos. São os caminhos parcialmente insondáveis de uma escrita que é também, na tradução, errante. Sobretudo na tradução(?).

Deste breve percurso pela Europa oitocentista, podemos concluir que os efeitos provocados pela obra de Walter Scott, sendo diversos, tiveram em comum a sedução que a escrita scottiana exerceu sobre tradutores e autores, editores e públicos de/em diferentes línguas e culturas e com diferentes programas estéticos e ideológicos. Talvez as palavras de Louis Maigron possam aplicar-se a outras literaturas que não apenas à francesa:

Or, il reste de Walter Scott plus qu'un souvenir, il reste une influence. Sa place est marquée dans l'histoire de la littérature française aussi nettement que dans celle de son propre pays. Il ne s'est pas contenté d'écrire des oeuvres qui ne sont plus guère lues aujourd'hui que des enfants et des jeunes filles: par le plus heureux concours de circonstances, ces oeuvres venaient donner pleine et entière satisfaction aux besoins les plus impérieux, les plus intimes, de la génération d'alors. Elles ont amusé, séduit, passionné, sans doute; mais surtout elles servaient une cause, étaient un argument en faveur d'une école naissante, préparaient le triomphe d'une nouvelle doctrine. De tous les éléments qui pouvaient le plus efficacement favoriser le développement du romantisme, aucun n'avait peut-être l'importance du roman historique, et les chefs-d'oeuvre de Walter Scott venaient en offrir des modèles. On comprend que tout de suite les disciples de l'Écossais aient été légion.

Louis Maigron (1912: 61-62)

WALTER SCOTT EM PORTUGAL

«D. Guiomar», encheu três páginas da «Pátria». Nesse domingo, para celebrar a sua entrada na Literatura, o Gonçalo Mendes Ramires pagou aos camaradas do Cenáculo e a outros amigos uma ceia — onde foi aclamado, logo depois do frango com ervilhas, quando os moços do Camomilo, esbaforidos, renovavam as garrafas de Colares, com «o nosso Walter Scott». Ele, de resto, anunciara, já com simplicidade um romance em dois volumes fundado nos anais da sua Casa, num rude feito de sublime orgulho de Tructesindo Mendes Ramires, o amigo e alferes-mor de D. Sancho I. Por temperamento, por aquele saber especial de trajes e alfaia que revelara na «D. Guiomar», até pela antiguidade da sua linhagem, Gonçalinho parecia gloriosamente votado a restaurar em Portugal o Romance Histórico.

Eça de Queirós, *A Ilustre Casa de Ramires*

A scottofilia atinge também Portugal, mas seja por causa da instabilidade política nos primeiros trinta anos do século XIX, seja porque a cultura portuguesa estava enfeudada ao gosto e às modas franceses, seja pelo proverbial atraso do desenvolvimento intelectual do país, o certo é que Portugal é o último país europeu a traduzir com regularidade a obra de Walter Scott.

Entre 1835 e 1845, data de publicação da última tradução de André Joaquim Ramalho e Sousa, oito tradutores dão à estampa vinte e três versões de dezassete narrativas de Walter Scott. *The Talisman*, *Ivanhoe*, *The Legend of Montrose*, *Quentin Durward* são traduzidos, cada um, duas vezes, *Waverley* é-o três.

Dos quadros que se apresentam *infra* não se vislumbra a existência de um projecto claro para cada um dos tradutores, embora todos — à excepção de Dr. Rosas e de Gaudêncio Maria Martins — assinem mais do que uma tradução, nem preocupação de articular estratégias editoriais. Isto é tanto mais surpreendente quanto «[o] livro [...] ficava normalmente encerrado no circuito letrado e seria com dificuldade que passava ao circuito popular» (Santos, 1985: 188). As razões para tal são muitas e evidentes, apesar de insuficientemente documentadas.⁴³ Enumeramos algumas:

⁴³ Faltam-nos os estudos, faltam-nos talvez as fontes que possibilitem análises rigorosas. Cf. Manuela Domingos (1985: 143-146, 169, 170 *passim*) e Guedes (1987: 170 *passim*). Também José Tengarrinha reflecte sobre a exiguidade do público leitor, referindo a dificuldade de o determinar quantitativamente (Tengarrinha, 1989: 150-152 e *passim*).

1. Embora não haja números seguros, os níveis de analfabetismo e iliteracia seriam seguramente muito elevados: «Poucos homens e ainda menos mulheres sabiam ler» (Domingos, 1985: 170).⁴⁴ José Tengarrinha, em *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, oferece uma hipótese de explicação para este problema, apesar de ela poder ser apenas aproximativa e não o resolver inteiramente. Segundo o autor, a partir de 1832, pode pressupor-se um decréscimo da taxa de analfabetismo por razões que indica:

Em traços muito gerais, poderemos dizer que as democráticas leis sobre o ensino promulgadas a partir de 1832 (Decreto de 29 de Março, referendado por Palmela, estabelecendo a liberdade e a gratuidade do ensino), em 1835 (a célebre reforma da instrução primária de Rodrigo da Fonseca Magalhães) e, entre outras, as do setembrismo (especialmente nos domínios secundário e técnico) teriam provocado uma sensível redução do analfabetismo e elevação do nível médio da cultura. (Tengarrinha, 1989: 151)

O aumento da alfabetização não significa, porém, necessariamente acréscimo do número de leitores de jornais e, muito menos, de livros, porquanto à aquisição da competência de leitura deve juntar-se o des/afogo económico.⁴⁵

2. Apesar de não haver estatísticas seguras, o poder de compra seria relativamente baixo ou muito baixo para a maior parte das pessoas, mesmo as alfabetizadas, o que tornava os livros, cujo preço em edição popular custava incaracteristicamente 200 réis (*ibidem*), proibitivos.⁴⁶

Esta dupla circunstância, a que poderia acrescentar-se a (in)disponibilidade de tempo para ler, preserva o fosso entre as culturas erudita e popular e faz-nos suspeitar de que a publicação de Walter Scott — salvo talvez nas traduções da Typographia G. M. Martins — se destinava ao público culto e relativamente endinheirado.

⁴⁴ Manuela Domingos cita, a este propósito, a exclamação eloquente de J. Pereira Sampaio que, em 1895, dizia: «Quatro milhões de analfabetos! Acaso é isto uma pátria?» (1985: 170). O número é tanto mais impressionante quanto a população portuguesa rondava à data cinco milhões de habitantes.

⁴⁵ De outro ângulo de análise, Maria de Lourdes Lima dos Santos, ao reflectir sobre o aumento e diversificação de públicos, refere algumas consequências interessantes: «A difusão de autores estrangeiros (qualquer que fosse o seu posicionamento na hierarquia intelectual do respectivo país), feita através não só de originais, mas também de traduções abundantes (qualquer que fosse a sua qualidade), não é concebível sem o concomitante alargamento do público leitor, cuja diferenciação acompanharia a diferenciação de circuitos difusores em que os editores lançavam as obras importadas. Deste ponto de vista, o aumento do volume de traduções que se verificaria, sobretudo a partir de 1834, parece-nos dever ser um dos factores a tomar em conta quando se considera o fenómeno do relativo alargamento do nosso mercado do livro e do relativo desenvolvimento editorial como processo de criação de condições para a profissionalização dos próprios intelectuais portugueses, enquanto homens de letras (Santos, 1985: 195).

⁴⁶ Vejam-se números e cálculos que Domingos apresenta (1985: 170-172).

Em meados de Oitocentos, começam, pois, a utilizar-se estratégias recíprocas que, por um lado, visam o aumento e a diversificação dos públicos e, por outro, o desenvolvimento do mercado editorial e livreiro. Dois dos principais instrumentos desta política são a criação e dinamização de gabinetes de leitura e o aparecimento da «literatura industrial» (i.e., edições baratas ou em fascículos).

Os gabinetes de leitura são uma instituição criada a partir de um modelo francês, embora na sua origem estivessem as «circulating libraries» britânicas. Constituem «uma forma nova de negociar em Literatura: o aluguer dos livros e jornais, que se podiam levar para casa ou ler em salas, destinadas a esse fim pelos proprietários desses estabelecimentos» (Esteves, 1984: 214). Os gabinetes de leitura portugueses «não diferiam dos seus modelos estrangeiros, a não ser em dois aspectos relevantes: eram tidos como inócuos [em França, eram considerados de subversão], do ponto de vista moral e político; não dispunham, tanto quanto pudemos averiguar, de salões para leitura» (*ibidem*: 217). Embora a investigação seja ainda escassa, «já foi possível recensear 31 gabinetes e coligir 26 catálogos, aos quais, pela nossa parte, iremos juntar a notícia de mais 10 gabinetes e a existência de mais dois catálogos» (Guedes, 1987: 169-170). A função dos gabinetes de leitura é a de democratização do acto de ler, como sublinha Rosa Esteves:

Ao desinteresse pela leitura, dado como normal, desejável e socialmente saudável, sucede a fome de ler. A ávida procura de obras de ficção/evasão, que predominavam nos Gabinetes, aparece como uma estranha, silenciosa revolução. [...] Em Portugal poderíamos dizer que a história dos gabinetes percorre caminhos semelhantes [aos de França]: o aluguer de livros generaliza-se a partir da década de 30. Corresponde, aqui, à aquisição do hábito de ler, num país que luta contra o analfabetismo quase total, agravado por obscura ignorância. Sempre em centros urbanos surgem comerciantes a abrir *secções* de livros para alugar. Coexistem com livrarias já antigas e em geral prósperas, ou integram-se em lojas que vendem mercadoria vária. (Esteves, 1984: 216)

Os gabinetes de leitura privilegiam, em Portugal, a literatura de recreação de má qualidade,⁴⁷ em que se verificava uma «invasão de traduções, imitações e versões mais ou menos livres dos *grandes, médios, pequenos... e ínfimos* autores» (*ibidem*: 222), sendo por isso desconsiderada pela elite intelectual: «A Literatura consumida pelos clientes dos Gabinetes de Leitura portugueses é constituída por maus livros de maus autores, ou pior ainda, por imitações medíocres da mediocridade alheia» (*ibidem*: 231; cf. Santos, 1985: 191 e Guedes, 1987: 189-198).

⁴⁷ Os catálogos que Fernando Guedes descreve incluem sempre Walter Scott (Guedes, 1987: 183, 184, 187, 191, 192, 198, 203). Seria fundamental perceber que traduções eram estas, mas este projecto terá de ficar para um outro tempo.

Também as edições populares ofereciam livros baratos, divulgando sobretudo autores estrangeiros, pois este era «um empreendimento particularmente sedutor, na medida em que a probabilidade de assegurar as vendas tenderia a aumentar se fossem seleccionados títulos e autores que, nos países de origem ou até noutros, tinham lá comprovada popularidade» (Santos, 1985: 192). Obras e traduções eram vistas pelos intelectuais portugueses de forma diversa, havendo quem as saudasse como sinal de democratização da literatura, mas a condenação era viva e alargada. Todavia, «os autores importados vendiam-se bem e chegavam a ser lançados pelo preço de um jornal (40 a 60 réis) no circuito popular, enquanto no circuito letrado dificilmente se poderiam adquirir por menos de 300 réis» (*ibidem*: 193).⁴⁸

Ora, se compararmos a descrição que é feita dos volumes traduzidos por André Joaquim Ramalho e Sousa no catálogo da biblioteca dos Condes de Samodães à caracterização do livro oitocentista por Jorge Peixoto, veremos que, apesar da popularização que o autor reconhece e a que a descrição corresponde, o livro há-de, ainda assim, de ter estado fora do alcance de muitos:

3129—**Anna** de Geierstein ou a Donzella do Nevoeiro. Novella de sir... traduzida por A. J. Ramalho e Sousa... *Lisboa—1843. Typ. da Soc. Prop. Dos Conh. Uteis. Largo do Pelourinho n.º 24.* In-8.º peq., 4 vols. De XXVII-II-237-III; IV-298-II; 302-II e 289-III pags. E.

Tradução muito estimada. Primeira edição, RARA. Belo exemplar, da tiragem especial em papel de superior qualidade; bem encadernado.

3130—**Ivanhoé** ou a cruzada britânica. Novella de Sir... traduzida Por A. J. Ramalho e Sousa... *Lisboa. Typ. de José Baptista Morando... [513] 1838.* In-8.º peq., 4 vols. de IV-326-I; IV-329-II; IV-347-II e IV-366-XVIII pags. E.

Versão muito estimada. Edição original, RARA. Bom exemplar.

3131—**Kenilworth**. Novella de Sir... traduzida Por A. J. Ramalho e Sousa... *Lisboa—1844. Typ. da Soc. Prop. Dos Conh. Uteis. Largo do Pelourinho n.º 24.* In-8.º peq., 4 vols. de XXIV-239-III; 316-III; 298-XII, e 269-XII pags. E.

Tradução muito apreciada. Edição primitiva. Pouco vulgar. Bom exemplar

3132—**Waverley** ou ha sessenta annos. Novella de ... traduzida por A. J. Ramalho e Sousa... (Com estampas). *Lisboa: Typ. da Soc. Prop. Dos Conh. Uteis... 1845.* In-8.º peq., 4 tomos de XXIII-234-III; 253-III; 247-IV, e 247-XV pags., em dois volumens. E.

⁴⁸ Manuela Domingos ensaia uma proposta comparatista, para dar uma ideia dos preços praticados: «Cerca de 1840, podemos afirmar que as obras completas de Balzac ou Dumas custavam 2\$500 réis, e a assinatura mensal de um gabinete onde existiam tais obras oscilava entre os 300 a 600 réis (excepcionalmente), o preço unitário de um jornal era de 30 ou 40 réis» (1985: 170). Ora, se os fascículos custavam o preço de um jornal, pese embora a discrepância entre Domingos e Santos quanto aos preços destes (talvez ocasionada por se referirem a décadas diferentes), não teremos dificuldade em perceber o atractivo da literatura neste formato.

Tradução apreciada. Edição primitiva, adornada com o retr. De Walter Scott e tres estampas (*Lith. de A. C. Lemos, Largo do Quint.*^a [letra ilegível]). Pouco vulgar no mercado. Bom exemplar.⁴⁹

A encadernação perde as características anteriores e começa a surgir a meia-encadernação, que significa pobreza de materiais, pois só as lombadas e os cantos é que têm aplicações de marrocaim ou chagrin, com imitações de nervuras. [...]

O formato mais empregado foi o in-oitavo, mas outros formatos menores foram também muito utilizados, como o in-doze e o in-dezasseis, o que quer dizer que o livro se tornou objecto de fácil transporte, numa prova de que a leitura se torna bastante mais frequente. (Peixoto, 1967: 25)

Mais frequente, sim, mas ainda não ao alcance de todos ou sequer da maioria. O livro permanece ainda, apesar destes esforços tipográficos, sociais e políticos, um objecto de relativo luxo, acrescentando que, no século XIX, enfrenta a concorrência da imprensa. Assim, «parece acertado não os [aos livros] dever considerar como o meio privilegiado para difundir os produtos literários durante a primeira metade do século XIX» (Santos, 1985: 187-188). Como assinalámos atrás, isto significa que, perversamente, a industrialização da literatura alarga o fosso entre culturas erudita e popular.⁵⁰

Neste fosso entre culturas jogam-se também os destinos da tradução. Assim, e segundo Lima Santos, as «traduções das obras que entravam no circuito popular eram [...] más [...]. Geralmente trabalho de tradutores anónimos e, às vezes, dos próprios editores, que, desta forma, contribuíam para minorar os custos de publicação» (1985: 192) — será, provavelmente, o caso da tradução de *O Castelo Perigoso* de G.(audêncio?) M.(aria?) Martins.⁵¹ A estas contrapunham-se as traduções eruditas, por assim dizer: «Fora do

⁴⁹ Vide *Catálogo da Importante e Preciosíssima Livraria que pertenceu aos notáveis escritores e bibliófilos Condes de Azevedo e de Samodães*. Enriquecido de notas bibliográficas e notícias de várias edições de muitas das obras descritas. E também de numerosos “fac-similes” de portadas, frontispícios, páginas, gravuras, registos de lugar e de data de impressão das mesmas obras, etc. redigido por JOSÉ DOS SANTOS. Com uma introdução pelo erudito escritor e bibliófilo **Sr. Anselmo Braamcamp Freire** — Segunda Parte N-Z Que ha de ser vendida em leilão no dia 20 de Novembro próximo e dias seguintes, ás horas adiante indicadas, em local oportunamente anunciado. Sob a direcção de: **João Vicente da Silva Coelho**, Porto, Tip. da Empresa Literária e Tipográfica, MCMXXII.

⁵⁰ A este propósito, Artur Anselmo afirma: «Falando de livros românticos em sentido amplo, convém não esquecer que, ao lado da literatura *legítima*, circulavam numerosas espécies de literatura *marginal*. Estas eram, na sua maior parte, traduzidas do francês, do italiano e do castelhano, mas havia também alguns textos originais portugueses, principalmente comédias, farsas e histórias (designações do tempo), muitos dos quais publicados anonimamente» (Anselmo, 1997: 122). Com estas designações, Anselmo ecoa senão as palavras, decerto o sentimento da maioria dos intelectuais oitocentistas.

⁵¹ Sobre esta figura, a informação é escassa. Pode ler-se em Inocência que Gaudêncio Maria Martins era «natural (segundo creio) de Lisboa e nascido pelos annos de 1803. Tendo tido alguns estudos de humanidades, e applicando-se á arte typographica, exerceu esta durante annos successivos na qualidade de compositor. Pelos de 1836 pouco mais ou menos, foi administrador da imprensa denominada Carvalhense, estabelecida na rua nova d'El-rei (vulgo dos Capelistas) n.º 62; adquirindo ao fim de algum

circuito popular, as traduções eram mais cuidadas, assinadas algumas vezes, por nomes de intelectuais conceituados. Conforme os casos, o trabalho de tradutor podia representar um recurso financeiro, uma espécie de ensaio literário juvenil, ou mesmo uma tarefa prestigiante» (*ibidem*: 194).

À reflexão acerca do livro como veículo para a divulgação das narrativas de Walter Scott impõe-se que refiramos os locais de edição que sinalizam a centralização da cultura portuguesa fisicamente em Lisboa e simbolicamente em Paris.

Quanto aos tradutores, encontramos diversos tipos que passaremos a enumerar:

1. O tradutor profissional surge aqui prefigurado pelo Dr. Caetano Lopes de Moura (1780-1860) que, tendo servido «no exercito portuguez como medico durante a guerra peninsular, estabeleceu a sua residencia em Paris, e ahi se doutorou na faculdade que já d'antes exercitava» (Innocencio, 1958: II/11). Acrescenta o dicionarista que «[o] catalogo das obras por elle compilads ou traduzidas, depois que de todo se deu á profissão de *homem de letras* é assás extenso, e abrange composições em generos mui diversos» (*ibidem*). Como veremos adiante, a profissionalização não é sinónimo de apreço crítico, já que as suas traduções foram objecto de constante desagrado, sobretudo por se suspeitar serem feitas a partir de Defauconpret.

2. O tradutor-nos-tempos-de-ócio e de competências pouco claras é representado por José Maria de Salles Ribeiro que «[f]oi traductor e collaborador em diversas secções do *Jornal do commercio*, e empregado publico» (*ibidem*: XIII/105), M.(iguel) A.(ntonio) Silva (1813-?) de quem Innocencio diz ter sido «[o]fficial de primeira classe da repartição de Liquidação do Ministerio da Guerra» (*ibidem*: VI/224) e provavelmente M.(anuel) P.(into) C.(oelho) C.(otta) de A.(raújo), de quem pouco se sabe além das traduções que produziu (*vide* Inocência, 1858: XVI/297). São figuras mais ou menos nebulosas e traduzem obras indiscriminadas de autores diversos que são, em geral, mal acolhidas pelos críticos por não preencherem nem os requisitos oitocentistas de proximidade relativamente ao texto-fonte, por traduzirem muitas vezes de versões francesas, nem — mais importante ainda na primeira metade do século — os do cultivo da «pura, castiça, e corrente linguagem» (Castilho, 2000 [1841]: 46).

tempo a propriedade d'ella, por obito do dono José Pedro de Carvalho, e a tem conservado em seu nome desde então até hoje» (Inocência, 1858: III/137).

3. O tradutor erudito é aqui representado por André Joaquim Ramalho e Sousa. Pertencendo ao restrito círculo da erudição, as suas versões são aclamadas e consagradas como as que melhor se adequam aos conceitos de língua literária e tradução.⁵²

As considerações finais incidem sobre a imagem de Walter Scott na cultura portuguesa. Autor sacralizado antes mesmo de ter textos traduzidos em português — exemplo maior disso é o artigo «Litteratura Ingleza. *Sir Walter Scott*» publicado, por Almeida Garrett, n' *O Chronista* em 1827 (87-89) —, Scott é, ao longo dos primeiros cinquenta anos, consistentemente elogiado na imprensa portuguesa.⁵³ Daí que surpreenda menos o facto de ter sido traduzido, neste período, apenas em volume — Scott era o autor, por excelência, entronizado, canonizado e sacralizado como poucos. José-Augusto França é peremptório:

Walter Scott agradava a toda a gente: 16 traduções entre 1836 e 1842 o comprovam, constituindo um autêntico *record*. Em 1824, ele aparece já ao lado de Byron, na opinião de Garrett, que pretendia dar uma ideia do clima poético do seu *Camões*; aparecerá ao lado de Bürger quando Garrett escrever o prefácio de *Adosinda* (1828). O poeta preferia sem dúvida as aventuras imaginárias deste escocês real às «fantasmagorias drúidicas» que Ossian-Macpherson propunha, num quadro romântico pouco conveniente aos «dulcíssimos e risonhos climas» de Portugal. Garrett referir-se-á ainda, em 1827, de maneira pejorativa, a estes «Obscuros sonhos do escocês sombrio», que estavam em moda, graças ao apaixonado interesse que o próprio Napoleão lhes dedicara.

Para Herculano, Walter Scott constitui uma fonte profunda: era ele o inspirador da sua missão de romancista histórico. O escritor fala pouco dele, mas Scott está presente no seu espírito como um paradigma da literatura que ele próprio criou em Portugal. Falando de um discípulo [Rebello da Silva], dirá que ele se tornará talvez «um émulo de Scott», e este é o maior elogio que pode fazer-lhe. Walter Scott é, portanto, o modelo desejado, conforme um certo programa, menos pela definição dos temas que pela definição de um ensino nacional ou nacionalista. (França, 1993: 96-97)

Assim esclarecidos, fechamos esta parte da reflexão com uma mão-cheia de exemplos do acolhimento de Walter Scott retirada de diversos periódicos coevos, de anos e propósitos diferentes, todos testemunhando o imenso apreço que o escritor suscitava:

1.

Tiram-se da leitura de Walter Scott grandes vantagens: é elle um author profundamente instruido, sempre variado e quasi universal. Seus romances são ricos de citações curiosas desde a mais sublime poesia até esses rifões singelos que na Escocia, bem como em toda a parte são *a sabedoria das nações*. Toda a litteratura ingleza ahi está; Shackspeare [*sic*] sôbre tudo e seus contemporaneos, cujo stylo estudou o romancista como poeta e como

⁵² Dedicaremos os próximos dois capítulos à indagação das condições de relevância e das razões consagratórias que a actividade de Ramalho e Sousa enquanto tradutor promove.

⁵³ Há naturalmente vozes discordantes que consideram Walter Scott um escritor mediano, mas são uma minoria e tendem a repercutir particularmente sobre a má qualidade das traduções.

antiquario, para lhes imitar a tempo os desalinhos engraçados mäs atrevidos, o apaixonado da phrase, a fôrça comica. Aprende-se com Walter Scott a conhecer uma quantidade de antigos costumes nacionaes. N'este sentido tambem suas obras tão divertidas podem dar grande socorro ao estudo da historia. (*O Chronista*, 1827: II/89)

2.

Preso por mil; preso por mil e quinhentas: — diz o velho adagio. Vá aqui mais uma humilde opinião nossa. Parece-nos que nesta cousa chamada hoje *romance-historico* ha mais historia do que nos graves e *inteiriçados* escriptos dos historiadores. Dizem pessoas entendidas que mais se conhecem as cousas escocezas lendo as *Chronicas de Canongate* de Walter Scott do que a sua *Historia d'Escocia*. (Herculano, *Panorama*, 1839: III/306)

3.

Não se infira d'alguma das expressões que pozemos, que pertencemos ao grande numero dos para quem Walter Scott é personagem muito inferior á sua fama; pelo contrario, sem sermos de maneira alguma inglezes, reconhecemos, e confessamos, o seu mérito; e muito folgaremos se a traducção completa das suas obras, que estes dias atraz *anonimamente* se annunciou, preencher todas as condições do seu programma, combinando fidelidade com elegancia de estilo, pureza de frase e de dicção. Veremos e fallaremos. (Castilho, *RUL*, 1841: 22)

4.

Agora voltarei ao romance, e especialmente ao historico, hoje tanto em moda. Walter Scott, creador desta nova especie de poesia, ainda não foi (parece-me) igualado pelos seus imitadores, não obstante serem alguns bastante favorecidos de talento e mais dotes: é que se requer talvez um genio particular, que eu reputo indispensavel para qualquer ramo de conhecimentos; e de muitos o quererem imitar, sem possuirem o tino especial, e alguns até sem os preliminares estudos de historia, philosophia, etc., resulta que as composições desta especie sam destituídas d'interesse, instrucção, e proveito; sendo as mais das vezes as imagens frouxas e sedições, nas quaes se descobre a luz d'onde derivam, a qual não é sem mancha. (*A Aurora*, 1846: II/16)

5.

Ha n'este romance [*Ivanhoé*] muitas outras bellas coisas em cuja analyse não entraremos. Encontram-se alli scenas de alegria de tal modo singelas, e de tal modo animadas, que, apezar da distancia dos tempos em que o auctor se colloca, sem esforço nol-as figuramos. É que no meio do mundo que já não é, Walter Scott tem o cuidado de collocar o mundo que é e será sempre, isto é, a humanidade, de que elle conhece todos os segredos. Tudo o que ha de particular ao tempo e aos logares, o exterior dos homens, o aspecto do paiz e das habitações, os costumes, os usos, são descriptos com a mais exacta verdade; e com tudo a erudição immensa que forneceu tantos detalhes não se ostenta em parte alguma. Walter Scott parece ter passado essa «dupla vista» que nos tempos d'ignorancia, certos homens se teem attribuido para o futuro. Dizer que ha mais verdadeira «historia» nos seus romances sobre a Escocia e sobre a Inglaterra do que nas suas compilações philosophicamente falsas que estão ainda de posse d'este grande nome, não é avançar nada d'estranho aos olhos d'aquelles que teem lido e comprehendido «os Puritanos,» «Waverley,» «Rob Roy,» «o Official de Fortuna» e «a Prisão d'Edimburgo.» (*Jornal para Todos*, 1860: I/261-262)

6.

A celebre universidade de Edimburgo teve a gloria de educar nas letras um genio assombroso e fecundo, um Escocoz distincto, filho de uma familia nobre, e que mais nobre se fez pelos diplomas alcançados nas gloriosas lides da jurisprudencia, e sobre tudo da litteratura.—*Walter Scott* foi esse vulto grandioso que fez de eterna celebridade os fastos da universidade de Edimburgo, e que deu á capital da Escossia, e a todo o seu paiz==uma estrella radiosa, jamais obscurecida, porque a posteridade vel-a-ha sempre fulgurar, quando abrir um qualquer desses tantos livros, que fazem viver e admirar o nome do seu auctor, alem do tumulo. (*O Pensamento*, 1861: 2)

**capítulo 1: traduções de traduções de traduções.
romance, história & alteridade, ou da narrativa como condição de longevidade**

São, mais uma vez, seis excertos à procura de uma personagem. Importará agora ver o que faz dele um dos tradutores decerto mais bem-quistos da história da tradução em Portugal.

N'este lugar faltariamos nós ao amor que á bonissima da nossa lingua professâmos, se deixassemos de recommendar *Ivanhoé*, e *Quintino Durward*, versões do Sr. André Joaquim Ramalho de [sic] Souza, feitas com uma consciencia delicada, longo estudo, e copioso saber; a 1.^a impressa em 1838, a 2.^a em 1838 a 39.

António Feliciano de Castilho (1841)

anexos ao capítulo 1

	1814	1815	1816	1817	1818
W. Scott	<i>Waverley</i>	<i>Guy Mannering</i>	<i>The Antiquarian Black Dwarf Old Mortality</i>	<i>Rob Roy</i>	<i>Heart of the Midlothian</i>
Alemanha				<i>Der Astrolog eine caledonische Wundersage</i> nach Walter Scott, bearbeitet von W.A. Lindau [Leipzig]	
Espanha					
França			<i>Guy Mannering, astrologue, nouvelle écossaise</i> , traduit de l'anglais, sur la troisième édition. Par Joseph Martin	<i>L'Antiquaire</i> , traduit de l'anglais de l'auteur des "Puritains d'Ecosse", par Mme de M.** [Maraise], auteur de <i>Charles de Montfort</i> <i>Les puritains d'Ecosse, et, Le nain mystérieux: contes de mon hôte, recueillis et mis au jour par Jedediah Cleisbotham</i> [trad. A.-J.-B. Defauconpret]	<i>La Prison d'Edimbourg: nouveaux contes de mon hôte, recueillis et mis au jour par Jedediah Cleisbotham, maître d'école et sacristan de la paroisse de Gandercleugh</i> [trad. A.-J.-B. Defauconpret] <i>Rob Roy par l'auteur des "Puritains d'Ecosse</i> . Roman traduit de l'anglais et précédé d'une notice historique sur Rob Roy Mac Gregor Campbell et sa famille par A.-J.-B. Defauconpret]. <i>Robert- le-Rouge Mac Gregor, ou, les Montagnards écossais par l'auteur des "Puritains d'Ecosse"</i> , traduit de l'anglais par H. Villemain <i>Waverley, ou, l'Ecosse il y a soixante an, roman historique, contens de les principaux événements de l'expédition du prince Edouard en 1745</i> , traduit de l'anglais sur la 4 ^e édition, par Joseph Martin
Itália					
Portugal					

	1819	1820
W. Scott	<i>Bride of Lammermoor</i> <i>Ivanhoe</i> <i>Legend of Montrose</i>	<i>The Abbot</i> <i>The Monastery</i>
Alemanha	<i>Der schwarze Zwerg eine schottische Sage von dem Verfasser der Romane Robin der Rothe und der Astrolog</i> , nach dem Englischen bearbeitet von W.A. Lindau [Leipzig] <i>Robin der Rothe: eine schottische Sage</i> bearb. v. W. A. Lindau [Berlin]	<i>Die Braut, ein romantisches Gemählde nach Walter Scott</i> von W.A. Lindau [Dresden] <i>Eduard, ein romantisches Gemahlde</i> , nach Walter Scotts <i>Waverley</i> bearbeitet von W.A. Lindau [Berlin] <i>Ivanhoe — ein Roman</i> nach dem Englischen von K. L. Methusalem Müller [Leipzig] 1820-21: Die Schwärmer, ein romantisches Gemählde nach Walter Scott von W.A. Lindau [Brünn]
Espanha		
França	<i>L'Officier de fortune</i> [Defauconpret] <i>La Francée de Lammermoor: contes de mon hôte, recueillis et mis au jour par Jedediah Cleishbotham, maître d'école et sacristain de la paroisse de Gandercleugh</i> [trad. A.-J.-B. Defauconpret] <i>La prison d'Edimbourg. Nouveaux contes de mon hôte; recueillis et mis au jour par Jedediah Cleishbotham</i> , par Walter Scott <i>L'officier de fortune: épisode des guerres de Montrose: contes de mon hôte recueillis et mis au jour par Jedediah , maître d'école et sacristain de la paroisse de Gandercleugh</i> [trad. A.-J.-B. Defauconpret] <i>Waverley, ou, L'Ecosse il y a soixante ans</i> . Roman historique contenant les principaux événements de l'expédition du Prince Edouard, en 1745 , traduit de l'anglais, sur la quatrième édition	<i>Ivanhoé ou le Retour du croisé</i> par Walter Scott. Roman traduit de l'anglais par le traducteur des Contes de mon hôte [trad. A.-J.-B. Defauconpret] <i>L'abbé: suite du 'Monastère'</i> [trad. A.-J.-B. Defauconpret] <i>Le monastère</i> par Sir Walter Scott. Roman traduit de l'anglais par le traducteur de ses oeuvres complètes [i..e. A.-J.-B. Defauconpret] Waverley
Itália		
Portugal		

	1821
W. Scott	
Alemanha	<i>Das Kloster</i>— <i>ein Roman</i> nach dem Englischen des Walter Scott von K.L. Methusalem Müller [Berlin] <i>Der Abt</i> — <i>ein romantische Gemälde</i> aus dem Englischen übersetzt von Wilhelm Adolf Lindau [Leipzig] <i>Der Alterthümer</i> übersetzt von A. W. Lindau und M. M. [Leipzig] <i>Kenilworth. Roman</i> aus dem Englischen übersetzt von Georg Lotz [Hannover] <i>Waverley oder Schottland vor sechzig Jahren</i>. Hist.-humorist. Roman aus dem Englischen nach d. 4. Orig.-Ausgabe übersetzt von W[ilhelm Adolf] L[indau] [Leipzig] 1821-22: <i>Eduard. Ein romantisches Gemählde</i>, nach Walter Scotts <i>Waverley</i> bearbeitet von W.A. Lindau [Dresden]
Espanha	
França	<i>Guy Mannering, ou, L'Astrologue</i> [trad. A.-J.-B. Defauconpret] <i>Kenilworth</i> par Walter Scott, traduit de l'anglais par Mme [Fanny Ange] Collet <i>Kenilworth: précédé d'une notice [s]ur le chateau de Kenilworth et sur le comte de Leicester</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott [trad. A.-J.-B. Defauconpret] <i>La fiancée de Lammermoor : nouveaux Contes de mon hôte recueillis et mis à jour par Jedediah Cleishbotham</i> <i>La prison d'Édimbourg: nouveaux Contes de mon hôte recueillis et mis au jour par Jedediah Cleishbotham</i> [Defauconpret?] <i>L'Abbé, suite du Monastère</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott <i>L'Antiquaire</i> par Walter Scott, traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Walter Scott [trad. A.-J.-B. Defauconpret]. <i>Le chateau de Kenilworth: orné du portrait de la reine Elisabeth, et d'un plan du château: et accompagné d'une notice historique sur Kenilworth et sur le comte de Leicester</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par J[acques]-[J]heodore [Parisot] <i>Le monastère</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott [i.e. Defauconpret] <i>L'officier de fortune. Episode des guerres de Montrose. Nouveaux contes de mon hôte recueillis et mis au jour par Jedediah Cleishbotham</i>
Itália	
Portugal	<i>Kenilworth di Walter Scott</i>, volgarizzato dal professore Gaetano Barbieri [Milão]

	1822
Walter Scott	<i>Fortunes of Nigel</i> <i>Der Kerker von Edinburgh</i> ein Roman nach Walter Scott bearbeitet von der Verfasserin der <i>Rolands Abentheuer</i> . Hrsq. von Fr. Wilh. Val. Schmidt [?] <i>Der Pirat : Roman</i> aus dem Englischen von Georg Lotz [Leipzig] <i>Der Pirat</i> nach dem Englischen übertr. von [Henriette] von Montenglaut [Berlin] <i>Der Pirate</i> übersetzt von S. H. Spiker [Leipzig] <i>Der schwarze Zueg : erste Erzählung meines Wirthes</i> aus dem Englischen von Ernst Berthold [i.e. Therese von Jakob] [Zwickau] <i>Die Braut, ein romantisches Gemälde nach Walter Scott</i> von W. A. Lindau [2. verb. Aufl.] [Dresden] <i>Nigels Schicksale. Eine Novelle</i> frei nach dem Englischen mit Anmerkungen von B. J. F. von Halem [Leipzig] <i>Robin der Rothe ein romantisches Gemälde</i> von Walter Scott, übersetzt von W. A. Lindau [Berlin] 1822-1823: <i>Ritter Gottfried Peveril</i> : eine romantische Darstellung aus dem Englischen von Ch. Fr. Michaelis [Leipzig] 1822-24: <i>Das Herz von Mid-Lothian — ein romant. Gemälde</i> aus dem Englischen von W. A. Lindau [Dresden]
Espanha	
França	<i>Guy Mannering : ou l'Astrologue</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott [A.-J. B. Defauconpret] <i>Ivanhoe, ou, Le retour du croisé</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott <i>L'Abbé</i> <i>Le Pirate ou Les Filibustiers</i> <i>Le Pirate</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott [trad. A.-J.-B. Defauconpret] [<i>Œuvres complètes de Sir Walter Scott</i> , Romans historiques] <i>Les aventures de Nigel</i> par Sir Walter Scott ; traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott [i.e A.-J.-B. Defauconpret] <i>Les aventures de Nigel</i> par Sir Walter Scott [trad. Fanny Angel Collet] <i>Rob-Roy : précédé d'une notice historique sur Rob-Roy Mac-Grégor Campbell et sa famille</i> par Sir Walter Scott, par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott [A.-J.-B. Defauconpret]. <i>Waverley</i>
Itália	<i>Ivanhoe, ossia il ritorno del crociato, di Walter Scott</i> , volgarizzato dal professor Gaetano Barbieri con sue note [Milão] <i>L'ufficiale di fortuna. Episodio delle guerre di Montrose. Nuovi racconti del mio ostiere, raccolti e pubblicati da Jediah Cleishbotham maestro di scuola e sagrestano della parrocchia di Ganderleugh di Walter Scott</i> . Traduzione di Vincenzo Lancetti [Milão] <i>Racconti del mio ostiere o sia I puritani di Scozia e Il nano misterioso</i> . Romanzi storici del signor Walter Scott tradotti dal professore Gaetano Barbieri [Milão] <i>Waverley : o sia La Scozia sessant'anni addietro di Walter Scott</i> , volgarizzato da Virginio Soncini [Milão]
Portugal	

1823	
W. Scott	<i>Peveril of the Peak</i> <i>Quentin Durward</i> <i>St Ronan's Well</i>
Alemanha	<i>Der Seeräuber. Roman</i> Deutsch von Heinrich Döring [Zwickau] <i>Die Schwärmer — eine romantische Gemälde</i> Übersetzung von W. A. Lindau [2. verb. und gans volst. Auflage] [Leipzig] <i>Kenilworth: Roman nach Walter Scott</i> [trad. Georg Lotz] <i>Nigels Schicksale</i> aus dem Englischen vollst. übertr. m. Anm. begl. v. J. F. von Halem [Leipzig] <i>Nigels Schicksale</i> nach dem Englischen des Sir Walter Scott [Walter Scotts Werke] <i>Quentin Durward</i> aus dem Englischen von K. L. Methusalem Müller [Leipzig] <i>Quentin Durward</i> aus dem Englischen des Walter Scott, übersetzt von S. H. Spiker [Berlin] <i>Waverley oder Schottland vor sechzig Jahren</i> nach d. 8. Ausgabe vollst. übertr. und mit Anmerkungen begleitet von B. J. F. von Halem [Leipzig]
Espanha	<i>Episode des guerres de Montrose ou L'officier de fortune. Nouveaux contes de mon hôte recueillis et mis au jour par Jedediah Cleishbotham</i> <i>Guy Mannering : ou L'Astrologue</i> par Sir Walter Scott [A. e P. Chaillot?] <i>L'antiquaire</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott [Œuvres complètes de Sir Walter Scott. Romans historiques] <i>Le chateau de Pontefract</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par Mme. Collet <i>Le monastère</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott [Œuvres complètes de Sir Walter Scott. Romans historiques] <i>Péveril du Pic</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais, par le traducteur des romans historiques de Walter Scott [A.-J.-B. Defauconpret]. <i>Quentin Durward ou L'Ecosais a la cour de Louis XI</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott [A.-J.-B. Defauconpret].
Itália	<i>Il monastero</i> di Walter Scott, volgarizzato dal professor Gaetano Barbieri con sue note [Milão] <i>La prigionie di Edimburgo o nuovi racconti del mio ostiere raccolti e pubblicati da Jedediah Cleishbotham</i> [Romanzi storici di Walter Scott] [Milão] <i>L'abate di Walter Scott, continuazione del Monastero</i> , volgarizzata dal prof. Gaetano Barbieri con sue note [Milão]
Portugal	1823-24: <i>L'antiquario di Walter Scott</i> volgarizzato da Pietro Borsieri [Milão]

	1824
W. Scott	<i>Redgauntlet</i>
Alemanha	<i>Der schwarze Zwerg</i> neue Übersetzung nach dem Englischen und mit Anmerkungen von K. L. Methusalem Müller. [Leipzig] <i>Die Braut</i> Übers. von Henriette von Montenglaut [Zwickau] <i>Die Presthyterianer</i> [sic]: <i>oder Alt Sterblichkeit : Erzählungen meines Wirthes</i> neu und vollst. nach dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen von K. L. Methusalem Müller [Leipzig] <i>Kenilworth</i> aus dem Englischen vollst. übertr. und mit Anmerkungen begleitet von B. J. F. von Halem [Leipzig] <i>Peveril vom Gipfel</i> aus dem Englischen vollst. übersetzt und mit Anmerkungen begleitet [Reutlingen] <i>Peveril vom Gipfel</i> aus dem Englischen vollst. übertr. und mit Anmerkungen begl. von B. J. F. von Halem [Leipzig] <i>Quentin Durward</i> aus dem Englischen vollst. übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von B. J. F. von Halem [Leipzig] <i>Redgauntlet: eine Erzählung aus dem 18. Jahrhundert</i> von d. Verfassung der Waverley, aus dem Englischen übersetzt von Sophie May [Leipzig] <i>Redgauntlet: eine Geschichte des 18. Jahrhunderts</i> aus dem Englischen übersetzt von Heinrich Döring [Jena]
Espanha	
França	<i>Les eaux de Saint-Ronan</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais, par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott [A.-J.-B. Defauconpret]. <i>Les eaux de Saint-Ronan</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais [trad. Fanny Angel Collet] <i>Redgauntlet : histoire du dix-huitième siècle</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott [A.-J.-B. Defauconpret]
	<i>Guido Mannering o sia L'astrologo di Walter Scott.</i> Volgarizzato dal professore Gaetano Barbieri [Milão] <i>La promessa sposa di Lammermoor. Nuovi racconti del mio ostiere raccolti e pubblicati da Jedediah Cleishbotham maestro di scuola e sagrestano della parrocchia di Ganderelchurch</i> volgarizzati dal professore Gaetano Barbieri [Milão]
Itália	1824-27: <i>Quintino Durward ossia Lo Scozzese alla corte di Luigi XI</i> , in: Nuova traduzione ei romanzi storici di sir Roberto [sic] Walter Scott, premesso ad ogni romanzo un sunto e con note [Venezia]
Portugal	

	1825
W. Scott	<i>The Betrothed</i> <i>The Talisman</i>
Alemanha	<i>Das Kloster</i> Vollst. übersetzt und mit Anmerkungen vers. von Sophie May [i.e. Sophie Mayer] <i>Der Seeräuber</i> Vollst. aus dem Englischen übersetzt und mit historische Anmerkungen von *r [Gottfried Wilhlem Becker] [Leipzig] <i>Der Seeräuber Roman</i> vom Verfasser des Waverley, Deutsch von Heinrich Döring [2. verbesserte Aufl.] [<i>Walter Scotts Romane</i>] [Zwickau] <i>Der Talisman</i> aus dem Englischen von Sophie May [Leipzig] <i>Erzählungen von den Kreuzfahrern</i> aus dem Englischen des Walter Scott übersetzt von Sophie May <i>Guy Mannering : oder der Sterndeuter</i> , Vollst. mit Nachbildung d. Dialekte und Dichterstellen übersetzt von R-f. <i>Guy Mannering oder der Sterndeuter</i> Übers. von W[helmine] Gerhard <i>Kenilworth</i> <i>Redgauntlet</i> nach dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen von K. L. Methusalem Müller [Leipzig] <i>Robin der Rothe</i> aus d. Engl. vollst. übertr. u. m. Anm. begl. [Reutlingen]
Espanha	<i>El talisman. Cuento del tiempo de las cruzadas</i> por el autor del Waverley, traducido al castellano, con un discurso preliminar [trad. José Joaquín de Mora?] [Ivanhoe; novela escrita en ingles por el autor de Waverley [i.e. Sir Walter Scott] y traducida al castellano [José Joaquín de Mora] [Londres]
França	<i>Histoires du temps des croisades</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par A.J. B. Defauconpret [<i>Le talisman ou Richard en Palestine</i>] <i>Quentin Durward</i> par Sir Walter Scott; traduction nouvelle [A. e P. Chaillot] [Avinhão]
Itália	<i>Le acque di S. Ronano. Romanzo storico di Walter Scott</i> volgarizzato dal professore Gaetano Barbieri [Milão] <i>Redgauntlet</i> [Nuova traduzione dei romanzi storici di sir Roberto [sic] Walter Scott, premesso ad ogni romanzo un sunto storico e con note] [Venezia] <i>Redgauntlet: storia spettante al secolo XVIII di Walter Scott</i> volgarizzata dal professore Gaetano Barbieri [Milão] <i>Rob-Roy. Romanzo storico di Walter Scott</i> volgarizzato dal professore Gaetano Barbieri con sue note [Milão]
Portugal	

1826	
W. Scott	Woodstock
Alemanha	Das Herz Mid-Lothians : oder das Gefängnis zu Edinburgh ; zweite Erzählung meines Wirths aus dem Englischen von Sophie May [2. Aufl.] <i>Das Kloster</i> Übers. von Friedrich Dietz [2. verb. Aufl.] <i>Der Abt</i> aus dem Englischen übersetzt von Hier[onymous] Müller [2. Aufl.] <i>Der Alterthümer</i> aus dem Englischen mit Anmerkungen von Sophie May <i>Der Alterthümer</i> aus dem Englischen mit Anmerkungen von *r [Gottfried Wilhelm Becker] <i>Der Alterthümer</i> aus dem Englischen von Heinrich Döring <i>Der Pirat</i> aus dem Englischen vollst. übertr. und mit Anmerkungen vers. [Halberstadt] <i>Die Braut von Lammermoor</i> neu übersetzt mit historischen Anmerkungen von K. L. Methusalem Müller <i>Die Presbyterianer : dritte Erzählung meines Wirths</i> aus dem Englischen von Ernst Berthold [i.e. Therese von Jakob] [2. Aufl.] <i>Erzählungen von den Kreuzfahrern. Erste Erzählung. Die Verlobten</i> vom Verfasser des <i>Waverley</i> , vollst. aus dem Englischen übers. von August Schäfer [Walter Scotts sämtliche Werke] [Estugarda] <i>Erzählungen von den Kreuzfahrern. Zweite Erzählung. Der Talisman</i> vom Verfasser des <i>Waverley</i> , aus dem Englischen übersetzt von August Schäfer [Walter Scotts sämtliche Werke] <i>Ivanhoe — ein Roman</i> v. Verf. d. <i>Waverley</i> , Übers. v. Elise von Hohenhausen [3. Aufl.] <i>Ivanhoe — eine Geschichte</i> von Verf. d. <i>Waverley</i> , nach d. neuesten Orig.-Ausg. übers. [by Elise von Ahlefeldt-Laurwig] u. m. e. einl. Vorw. vers. v. K[arl] Immermann <i>Ivanhoe — hist. Roman</i> neu übers. u. hist. u. krit. etl. v. [Joseph] Meyer <i>Quentin Durward</i> aus dem Englischen übersetzt von Leonhard Tafel [Walter Scotts Werke] [Estugarda] <i>Redgauntlet eine Erzählung aus dem achzehnten Jahrhundert</i> vom Verfasser des <i>Waverley</i> , aus dem Englischen frei übersetzt von Carl Weil <i>Robin der Rothe</i> von d. Verf. d. <i>Waverley</i> , Dt. v. Henriette Schubart [Zwickau] <i>Robin der Rothe</i> Vollst. aus d. Engl. m. Anm. v. Sophie May [Leipzig] <i>Waverley oder 's ist nun 60 Jahre</i> Übers. von Carl Richter [2. Aufl.] [Zwickau] <i>Woodstock, eine romantische Darstellung aus der Zeiten Cromwells</i> <i>Woodstock, oder, Der Ritter : eine Erzählung aus dem Jahre sechszehn hundert ein und fünfzig</i> vom Verfasser des <i>Waverley</i> , der <i>Erzählungen von den Kreuzfahrern</i> etc., aus dem Englischen frei übersetzt von Carl Weil [Walter Scotts sämtliche Werke] [Estugarda]
	El talismán ó Ricardo en Palestina. Novela histórica del tiempo de las Cruzadas escrita en ingles por Sir Walter Scott, y traducida al castellano [Juan Nicasio Gallego? Eugenio de Tapia?] [Barcelona] El talismán. Cuento del tiempo de las Cruzadas [José Joaquín de Mora?] [Londres e Cidade do México] Ivanhoe o el regreso de la Palestina del caballero Cruzado por Sir Walter Scott, traducido del Ingles al Español por D. J. M. X. Los puritanos de Escocia y El enano misterioso. Nueves cuentos de mi huesped recogidos y dados a luz por Jedediah Cleishbotham , traducidos del ingles por D. F. A. Y. G. [Don Francisco Altés y Gurena] [Perpignan]
	Guy Mannering, ou, L'astrologue Ivanhoé: ou le Retour du croisé par Sir Walter Scott. Traduction nouvelle [A. e P. Chaillot ?] L'abbé: suite du Monastère par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par A.J.B. Defauconpret Le nain mystérieux: conte de mon hôte par Sir Walter Scott. Traduction nouvelle Waverley, ou, Il y a soixante ans par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par A.J.B. Defauconpret Waverley, ou, Il y a soixante ans par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par A. J. B. Defauconpret Woodstock, ou, Le cavalier : histoire du temps de Cromwell, année 1651 par Sir Walter Scott ; traduit de l'anglais par A.J.B. Defauconpret Woodstock, ou, Le Cavalier: histoire du temps de Cromwell, année 1651 [trad. A.-J.-B. Defauconpret]
	La promessa sposa di Lammermoor o nuovi racconti del mio ostiere raccolti e pubblicati da Jedediah Cleishbotham , volgarizzati da Gaetano Barbieri [Romanzi storici di Walter Scott]
	Racconti su i crociati di Walter Scott. Racconto I. I fidanzati. Versione dall'inglese del professore Gaetano Barbieri con sue note [Milão] Racconti su I crociati di Walter Scott. Racconto II Il talismano. Versione dall'inglese del professore Gaetano Barbieri con sue note [Milão] Storia del tempo delle crociate di Walter Scott. Il contestabile di Chester o sia I fidanzati. Traduzione di G. Paganucci [Livorno] Storia del tempo delle crociate di Walter Scott. Il Talismano o Riccardo in Palestina. Traduzione di G. Paganucci [Livorno]
Portugal	

1827	
W. Scott	<i>Chronicles of the Canongate</i>
Alemanha	<i>Der rothe Robert</i> Übers. v. C. Richard [Danzig] <i>Ivanhoe</i> vom Verfasser des <i>Waverley</i> etc., aus dem Englischen übersetzt von Leonhard Tafel [<i>Walter Scotts sämtliche Werke</i>] [Estugarda] <i>Kenilworth</i> vom Verfasser des <i>Waverley</i> , <i>Ivanhoe</i> , aus dem Englischen übersetzt von Leonhard Tafel [<i>Walter Scotts sämtliche Werke</i>] [Estugarda] <i>Kenilworth</i> . Ein Roman v. Verfasser d. <i>Waverley</i> . Übers. von Elise von Hohenhausen, geboren von Ochs [2. Aufl.] [Zwickau] <i>Quentin Durward</i> aus dem Englischen von Heinrich Döring [2. verb. Aufl.] [Zwickau] <i>Quentin Durward</i> neu verdeutscht aus dem Englischen [Danzig] <i>Nigels Schicksale</i> Übersetzung von Sophie May [2. Aufl.] [Zwickau] <i>Ritter Gottfried Peveril: eine romantische Darstellung</i> aus dem Englischen übersetzt von Julius Körner [2. Aufl.] [Zwickau] <i>Woodstock; oder Der Ritter</i> [trad. Georg Nikolaus Bärmann] [Zwickau]
Espanha	<i>El oficial aventurero</i> traducido por Xerica [Bordéus] <i>El oficial aventurero. Episodio de las guerras de Montrose. Nuevos cuentos de Mi Huésped recogidos y dados a luz por Iedediah Cleishbotham, maestro de escuela y sacristan de la parroquia de Ganderaleugh</i> , traducidos del Inglés al Español por BC*** - [Bordeaux] <i>Quintin Durward: o el escocés en la corte de Luis XI recogido y dado a luz por Jedediah Cleishbotham</i> , traducido del inglés por D. F. A. Y. G. [Perpignan] <i>Quintin Durward, ó el escocés en la corte de Luis XI</i>
França	<i>Chroniques de la Canongate</i> [trad. A.-J.-B. Defauconpret] <i>Ivanhoe</i> Traduction nouvelle par A.-J.-B. Defauconpret, avec des notes explicatives <i>Kenilworth</i> Traduction nouvelle par A.-J.-B. Defauconpret [<i>Collection des meilleurs romans français et étrangers</i>] <i>La prison d'Édimbourg: Contes de mon hôte</i> Traduction nouvelle par A.-J.-B. Defauconpret [<i>Collection des meilleurs romans français et étrangers</i>] <i>L'Abbé, suite du Monastère</i> Traduction nouvelle par A.-J.-B. Defauconpret, avec des notes explicatives [<i>Collection des meilleurs romans français et étrangers</i>] <i>L'Antiquaire</i> par Walter Scott. Traduction nouvelle [A. e P. Chaillot?] [Avinhão] <i>L'Antiquaire</i> Traduction nouvelle, par A.-J.-F. Defauconpret, avec des notices explicatives [<i>Collection des meilleurs romans français et étrangers</i>] <i>Le monastère</i> Traduction nouvelle par A.-J.-B. Defauconpret [<i>Collection des meilleurs romans français et étrangers</i>] <i>Les puritains d'Ecosse: conte de mon hôte</i> par Sir Walter Scott. Traduction nouvelle [Avinhão] <i>Quentin Durward</i> Sir Walter Scott. Traduction nouvelle, par A.-J.-B. Defauconpret [<i>Collection des meilleurs romans français et étrangers</i>] <i>Quintino Durward: o Lo scozzese alla corte di Luigi XI di Walter Scott</i> , volgarizzato da Luigi Ferreri [Milão] <i>Woodstock, ossia il cavaliere: storia del tempo di Cronvello. Romanzo di Walter Scott</i> [Veneza]
Itália	
Portugal	

	1828
W. Scott	<i>Fair Maid of Perth</i> <i>Das Herz von Mid-Lothian</i> ein Roman vom Verfasser des Waverley, aus dem Englischen übersetzt von E.W. [Walter Scotts sämtliche Werke] [Estugarda] <i>Das Kloster. Ein Roman vom Verfasser des Waverley</i> , aus dem Englischen frei übersetzt von Carl Mogg [Walter Scotts sämtliche Werke] [Estugarda] <i>Der Abt: eine Fortsetzung des Klosters</i> vom Verf. des Waverley etc., aus dem Englischen übers. von Leonhard Tafel [Walter Scotts sämtliche Werke] [Estugarda] <i>Der Abt</i> aus dem Englischen des Sir Walter Scott [Walter Scotts Werke] [Grätz] <i>Der Alterthümer</i> vom Verfasser des Waverley, aus dem Englischen übersetzt von Leonhard Tafel [Estugarda] <i>Der Pirat</i> aus dem Englischen übersetzt von Carl Mogg [Estugarda] <i>Die Braut von Lammermoor</i> aus dem Englischen des Sir Walter Scott von A. Ludwig [Estugarda] <i>Die Chronik von Canongate</i> von Sir Walter Scott, aus dem Englischen übersetzt [Walter Scotts sämtliche Werke] [Estugarda] <i>Die Schwärmer</i> , ein Roman von Sir Walter Scott, aus dem Englischen übersetzt [Walter Scotts sämtliche Werke] [Estugarda] <i>Guy Mannering oder Der Sterndeuter</i> vom Verfasser des Waverley, aus dem Englischen übersetzt von Leonhard Tafel [Walter Scotts sämtliche Werke] [Estugarda] <i>Kenilworth</i> [Danzing] <i>Kenilworth</i> Hist. Roman neu und vollst. übersetzt und hist. und krit. erl. von [Joseph] Meyer [Gotha] <i>Montrose</i> aus dem Englischen des Sir Walter Scott [Grätz] <i>Nigels Schicksale</i> nach dem Englischen des Sir Walter Scott [Walter Scotts Werke] [Grätz] <i>Redgauntlet: eine Geschichte des 18. Jahrhundert</i> Deutsch von Carl Richter [2. Aufl.] [Zwickau] <i>Robin der Rothe</i> vom Verf. des Waverley, Guy Mannering und des Alterthümlers, aus dem Englischen übers. von E.W. [Walter Scotts sämtliche Werke] [Estugarda] <i>Waverley oder So war's vor sechzig Jahren</i> aus dem Englischen übersetzt von Leonhard Tafel [Walter Scotts sämtliche Werke] [Estugarda] <i>El anticuario</i> [Bordeus]
Espanha	<i>La pastora de Lammermoor o la desposada</i> , novela histórica traducida al castellano por D. L. C. B. [Madrid] <i>Rob-Roy</i> por Sir Walter Scott, le acompaña y precede una noticia histórica sobre Rob-Roy Mac-Gregor Campbell y su familia ; traducido del Inglés al Castellano por V.F.D.M. [Bordéus]
França	<i>Contes de mon hôte. La fiancée de Lammermoor</i> Traduction nouvelle par A.-J.-B. Defauconpret [Collection des meilleurs romans français et étrangers] <i>Guy Mannering ; ou l'Astrologue</i> par Sir Walter Scott <i>Ivanhoé ou le Retour du croisé</i> par Sir Walter Scott. Traduction nouvelle par A.-J.-B. Defauconpret [Collection des meilleurs romans français et étrangers] <i>Kenilworth</i> par Sir Walter Scott. Traduction nouvelle <i>La Jolie Fille de Perth, ou, Le Jour de Saint-Valentin: roman historique, avec des notes explicatives</i> [trad. A.-J.-B. Defauconpret] <i>L'Antiquaire</i> par Walter Scott [A. e P. Chaillot] <i>Le pirate</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par A.-J.-B. Defauconpret [Œuvres complètes de Sir Walter Scott] <i>Les chroniques de la Canongate</i> par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par A.-J.-B. Defauconpret [Œuvres complètes de Sir Walter Scott] <i>Oeuvres complètes de Sir Walter Scott : complément</i> [Les chroniques de la Canongate] <i>Oeuvres de Sir Walter Scott</i> [Les aventures de Nigel. La jolie fille de Perth] [Bruxelas] <i>Péveril du Pic</i> Sir Walter Scott. Traduction nouvelle par A.-J.-B. Defauconpret [Collection des meilleurs romans français et étrangers] <i>Quentin Durward</i> par Sir Walter Scott <i>Rob Roy</i> Traduction nouvelle par A.-J.-B. Defauconpret, avec des notes explicatives [Collection des meilleurs romans français et étrangers] <i>Une légende de Montrose ou l'Officier de fortune</i> Traduction nouvelle par A.-J.-B. Defauconpret. [Collection des meilleurs romans français et étrangers] <i>Waverley ou Il y a soixante ans</i> Traduction nouvelle par A.-J.-B. Defauconpret. [Collection des meilleurs romans français et étrangers] <i>Il pirata di Walter Scott</i> , volgarizzato da Vincenzo Ferrario [Romanzi storici di Sir Walter Scott] [Milão] <i>Il pirata. Romanzo storico di Walter Scott</i> . Prima volgarizzazione dall'originale inglese dell'A. G. G. [Bologna] <i>Le cronache della Canongate, novella di Walter-Scott</i> , traduzione di N. Tommaseo <i>Peveril del Picco di Walter Scott</i> ; volgarizzato da Pietro Costa [Milão] <i>Storia del tempo delle Crociate di Walter-Scott. Il contestabile di Chester</i> . Nuova traduzione riveduta sull'originale [G. Paganucci?] <i>Storia del tempo delle crociate di Walter-Scott. Il contestabile di Chester</i> . Nuova traduzione riveduta sull'originale [Milão] <i>Woodstock ossia Il cavaliere, storia del tempo die Cromvello — anno 1651 — di Walter Scott</i> tradotto da Vincenzo Lancetti socio di varie accademie [Milão]
Italia	
Portugal	1828-29: <i>Cronache della Canongate scritte da Sir-Walter Scott</i> . Prima traduzione italiana dall'inglese del dottor Giuseppe Figlioli con annotazioni [Firenze] <i>L'abate : continuazione del monastero di Walter-Scott</i> . Volgarizzato dal Gaetano Barbieri [Romanzi storici di Walter Scott] [Nápoles]

1829	
W. Scott Alemanha	Anne of Geierstein
	Anna von Geierstein oder das Nebelmädchen [Georg Nikolaus Bäermann] [Zwickau]
	Der schwarze Zwerg nach dem Englischen des Sir Walter Scott [Walter Scotts sämtliche Werke] [Estugarda]
	Der Seeräuber neu verdeutsch aus dem Englischen [Danzig]
	Montrose von Sir Walter Scott, aus dem Englischen [Walter Scotts sämtliche Werke] [Estugarda]
Espanha	Nigels Schicksale nach dem Englischen des Sir Walter Scott von A. Ludwig [Walter Scotts sämtliche Werke] [Estugarda]
	Peveril vom Gipfel nach dem Englischen des Sir Walter Scott [Sämtliche Werke] [Estugarda]
	St. Ronans-Brunnen von Walter Scott [Walter Scotts sämtliche Werke] [Estugarda]
	Waverley : oder so war's vor sechzig Jahren [Danzig]
	El nano misterioso escrito en inglés por Sir Walter Scott y traducido al español por D. P. H. B. [Cádiz]
França	Anne de Geierstein, ou, La Vierge des brouillards par Sir Walter Scott. Traduction par J. Cohen
	Charles-le-Téméraire, ou, Anne de Geierstein, la fille du brouillard par Sir Walter Scott, traduit de l'anglais par A.-J. -B. Defauconpret [Œuvres complètes de Sir Walter Scott]
	Ivanhoé ou le retour du croisé par Walter Scott. Traduction nouvelle par M. Albert Montémont [Nouvelle bibliothèque universelle des romans pour la ville et la campagne]
	La jolie fille de Perth ou Le jour de Saint-Valentin [Œuvres complètes de Sir Walter Scott]
	La jolie fille de Perth ou Le jour de Saint-Valentin [Traduction de M. Defauconpret]
Itália	Le monastère Traduction nouvelle par A.-J. -B. Defauconpret, avec des notes explicatives.
	Le prison d'Edimbourg. Conte de mon hôte par Sir Walter Scott. Traduction nouvelle [A. e P. Chaillot?]
	Guido Mannerling o sia L'Astrologo. Romanzo di sir Walter-Scott. Nuova traduzione de professor A.D.C. [Milão]
	Il nano misterioso. Racconti del mio Ostiere. Romanzo di Walter-Scott. Nuova traduzione di Ferdinando Meneghezzi [Milão]
	Ivanhoe di Gualtiero Scott. Traduzione sul testo inglese di Antonio Clerichetti [Milão]
Portugal	Ivanhoe, romanzo storico di Sir Walter-Scott. Nuova traduzione di Francesco Cusani [Milão]
	Kenilworth volgarizzato dal professore Gaetano Barbieri [Parma]
	La bella fanciulla di Perth, ovvero La Festa di S. Valentino. Romanzo storico di Walter Scott volgarizzato sul testo inglese da Gaetano Barbieri I. R. professore emerito di matematica [Milão]
	La fidanzata di Lammermoor. Romanzo di Sir Walter Scott. Nuova traduzione di Giacomo Sormani [Opere di Walter Scott] [Milão]
	Le avventure di Nigel di Walter Scott. Volgarizzamento dell' originale inglese eseguito da Gaetano Barbieri I. R. professore di matematica emerito [Milão]
	Le cronache della Canongate di Walter Scott, volgarizzate da Virginio Soncini [Milão]
	Woodstock, o sia, Il cavaliere : storia dei tempi di Cromwell di Walter Scott [Nápoles]

1830	
W. Scott	
Alemanha	<i>Das schöne Mädchen von Perth historisch romantisches Gemälde</i> von Sir Walter Scott, aus dem Englischen [Sämtliche Werke] [Estugarda]
Espanha	<i>El pirata</i> por Sir Walter Scott [Madrid]
França	<i>Guy Mannering : ou l'Astrologue</i> Walter Scott [A.-J.-B. Defauconpret]
	<i>Ivanhoé : ou le Retour du croisé</i> par Sir Walter Scott . Traduction nouvelle [A. e P. Chaillot?] [Avinhão]
	<i>La fiancée de Lammermoor. 3e série des Contes de mon hôte</i> par Walter Scott. Traduction nouvelle par M. Albert Montémont [Nouvelle bibliothèque universelle des romans pour la ville et la campagne. 2 ^e série. Oeuvres de Walter Scott]
	<i>La prison d'Edimbourg</i> [Traduction de M. Defauconpret]
	<i>L'Abbé, faisant suite au Monastère</i> par Walter Scott. Traduction nouvelle de M. Albert Montémont [Nouvelle bibliothèque universelle des romans pour la ville et la campagne]
	<i>L'Antiquaire</i> [trad. A.-J.-B. Defauconpret]
	<i>Le monastère</i> par Walter Scott. Traduction nouvelle par M. Albert Montémont [Nouvelle bibliothèque universelle des romans pour la ville et la campagne]
	<i>Le nain noir: conte de mon hôte</i>
	<i>Les eaux de Saint-Ronan</i> Traduction de M. Defauconpret, avec des éclaircissements et des notes historiques [Œuvres complètes de Sir Walter Scott]
	<i>Quentin Durward</i> par Walter Scott. Traduction nouvelle by M. Albert Montémont [Nouvelle bibliothèque universelle des romans pour la ville et la campagne. 2 ^e série. Oeuvres de Walter Scott]
Itália	<i>Rob-Roy</i> [Traduction de M. Defauconpret]
	<i>Carlo il temerario ovvero Anna di Geierstein detta la figlia della nebia, romanzo storico di Walter Scott tradotto da Vincenzo Lancetti</i> [Milão]
	<i>L'antiquario, romanzo storico di sir Walter Scott.</i> Nuova traduzione del D. ^r Carlo Vandoni [Milão]
	<i>L'antiquario, romanzo storico di Walter Scott</i> [Turim]
	<i>Redgauntlet. Romanzo storico di Walter-Scott.</i> Nuova traduzione di Bassano Finoli [Milão]
	<i>Rob-Roy</i> di Sir Walter Scott ; nuova traduzione di Giovanni Crippa [Milão]
	<i>Rob-Roy. Romanzo storico di Walter-Scott.</i> Nuova traduzione di Giovanni Crippa [Opere di Walter Scott] [Milão]
	<i>Waverley o sessant'anni or sono. Romanzo di sir Walter Scott.</i> Nuova traduzione di G. B. Bazzoni [Milão]
	<i>Waverley, o, Sessant'anni sono</i> di Sir Walter Scott. Nuova traduzione di G.B. Bazzoni [Milão]
	1830-31: <i>Carlo il temerario o Anna di Geierstein, figlia della nebia. Romanzo storico di sir Walter-Scott.</i> Prima traduzione italiana di Francesco Cusani [Milão]
Portugal	

	1831	1832
W. Scott	<i>Castle Dangerous</i> <i>Count Robert of Paris</i>	Morte a 21.09.
Alemanha		<i>Das gefährliche Schloß</i> [Georg Nikolaus Bärrmann] [Zwickau] <i>Gräf Robert von Paris</i> [Georg Nikolaus Bärrmann] <i>Gräf Robert von Paris</i> von Sir Walter Scott, aus dem Englischen [Walter Scotts sämmliche Werke] [Estugarda]
Espanha	<i>El abad</i> escrito en inglés por Sir Walter Scott ; tr. del francés al castellano por F. M. [México] <i>El anticuario</i> por Sir Walter Scott [Nueva colección de novelas escogidas] [Madrid] <i>El castillo de Kenilworth</i> [trad. Pablo de Xérica] [Bordéus] <i>El Castillo de Kenilworth; ó, Los privados rivales en el reinado de Isabel</i> <i>de Inglaterra</i> escrito en inglés por Sir Walter Scott, traducido al español por D.P.H.B. [Valencia] <i>El oficial aventurero. Episodio de las guerras de Montrose. Cuentos de</i> <i>mi huésped dados á luz por Ledediah</i> [sic] <i>Cleishbotham</i> traducidos al español por D. Gregorio Morales [Madrid] <i>Ivanhoe ó el regreso de la Palestina del Cabellero Cruzado</i> [Madrid] <i>Las cárceles de Edimburgo</i> [Madrid] <i>Woodstock : o el caballero ; historia del tiempo de Cromwell</i> [sic], <i>año de</i> <i>1651</i> [Madrid] <i>Woodstock o El caballero</i> [Madrid]	<i>El abad</i> escrito en inglés por Sir Walter Scott, trad. del francés al castellano por F. M. [México] <i>El enano misterioso</i> por Sir Walter Scott, traducido del original inglés [Barcelona] <i>El enano misterioso</i> , escrito en inglés por sir Walter Scott y traducido al español por D.P.H.B. [?] <i>Kenilworth</i> por Sir Walter Scott; traducida del frances por Don Vicente Pagasartundua [Madrid]
França	1831-32: <i>Carlos el Temerario o Ana Geierstein, hija de la niebla</i> <i>El anticuario</i> por Sir Walter Scott [Madrid] <i>Le château périlleux: roman écosais du XIV^e siècle</i> [trad. A.-J.-B. Defauconpret] <i>Le jour de Saint-Valentin</i> par Walter Scott. Traduction nouvelle avec des notes explicatives par M. Albert-Montémont <i>Redgauntlet : histoire du XVIII^e siècle</i> par Walter Scott. Traduction nouvelle par Albert-Montémont [Oeuvres de Walter Scott] <i>Robert, conte de Paris: roman du Bas-Empire</i> [trad. A.-J.-B. Defauconpret] <i>Ivanhoe ossia Il ritorno del crociato di Walter Scott</i> , vulgarizzato da Gaetano Barbieri [Romanzi storici di Walter Scott] [Firenze] <i>Kenilworth</i> , romanzo storico di sir Walter-Scott. Nuova traduzione italiana di Vittore Calnetti [Milão] <i>La bella fanciulla di Pert, ovvero La festa di S. Valentino</i> di Walter Scott; vulgarizzato sul testo inglese da Gaetano Barbieri [Romanzi storici di Walter Scott]	<i>Le conte Robert de Paris</i> par Walter Scott, traduit par Albert-Montémont <i>Carlo il temerario ovvero Anna di Geierstein detta La figlia della nebbia</i> di Walter Scott; tradotto da Vincenzo Lancetti [Romanzi storici di Walter Scott] [Firenze] <i>Il castello di Kenilworth. Romanzo storico di Gualterio Scott</i> . Nuova traduzione italiana do L. R. [Pádua] <i>Ivanhoe</i> di Gualtiero Scott. Traduzione sul testo inglese di Antonio Clerichetti [Pádua] <i>La prigione di Edimburgo, romanzo storico di Walter-Scott</i> . Nuova traduzione di Bassano Finoli [Milão] <i>Roberto conte di Parigi di Walter Scott</i> , versione dall'inglese di Gaetano Barbieri [Romanzi storici di Walter Scott] [Milão] <i>Roberto conte di Parigi di Walter Scott</i> , tradotto in lingua italiana da Vincenzo Lancetti [Opere di Walter Scott] [Milão] 1832-33: <i>Il monastero, romanzo di Walter-Scott</i> . Nuova traduzione di Virginio Soncini [Milão]
Itália	1831-32: <i>Carlo il temerario ovvero Anna di Geierstei, detta La figlia della nebbia</i> di Walter Scott, tradotto da Vincenzo Lancetti [Nápoles] <i>Quintino Durward : romanzo storico di sir Walter-Scott</i> [vols. 1 e 2 trad. D. F. C. ; vols. 3 e4 trad. Giovanni Crippa] [Milão]	
Portugal		

	1833	1834
W. Scott		
Alemanha		
Espanha	<i>El oficial aventurero</i> por Sir Walter Scott, traducido del inglés [Biblioteca de Damas] [Barcelona] <i>Ivanhoe : o el cruzado por Sir Walter Scott</i>, traducido del inglés [José Joaquín de Mora?, reimpressão?] [Biblioteca de Damas] [Barcelona] <i>La cárcel de Edimburgo</i> traducida por Don Pablo de Xérica [Bordéus] <i>Redgauntlet : historia del siglo décimo octavo</i> por Sir Walter Scott, traducida del inglés por D. F. de O. [Barcelona] <i>Waverley ó ahora sesenta años</i>. Novela histórica [José María Heredia] [Cidade do México]	<i>El anticuario</i> por Sir Walter Scott, puesto en castellano [Biblioteca de Damas] [Barcelona] <i>El talisman : o Ricardo en Palestina; novela histórica del tiempo de las cruzadas</i> por Sir Walter Scott, y traducida al castellano por D. Eugenio de Tapia y Don Juan Nicasio Gallego [reimpressão?] [Madrid] <i>Quintin Durward ; o el escocés en la corte de Luis XI</i> por Sir Walter Scott [Biblioteca de Damas] [Barcelona] <i>Roberto, Conde de Paris; novela del bajo imperio</i> por Sir Walter Scott [Biblioteca de Damas] [Barcelona]
França		
Itália	<i>L'abate, continuazione del Monastero. Romanzo di Walter-Scott</i>. Nuova traduzione di A. B. [Milão] <i>Le acque di S. Ronano. Romanzo di Walter-Scott</i>. Nuova traduzione di Bassano Finoli [Milão] <i>Le acque di S. Ronano. Romanzo storico di Gualtiero Scott</i>. Nuova traduzione italiana di S. A. [Pádua] <i>L'ufficiale di fortuna. Romanzo di Walter-Scott</i>. Nuova traduzione di D. E. G. [Milão] <i>Peveril del Picco, romanzo storico di Walter-Scott</i>. Nuova traduzione di Giovanni Crippa. [Milão]	<i>I puritani di Scozia</i> di Gualtiero Scott [Scelti romanzi di Gualtiero Scott] [Pádua] <i>Le avventure di Nigel, romanzo storico di Walter Scott</i>. Nuova traduzione di C. B. [Milão] <i>Woodstock ossia il cavaliere, istoria del tempo di Cromwell anno 1651, romanzo di Walter Scott</i>. Nuova traduzione di Giovanni Crippa [Milão] 1834-35: <i>La bella fanciulla di Perth, ossia Il giorno di San Valentino</i> romanzo di Walter-Scott Nuova traduzione di L. L. [Milão]
Portugal	1833-34: <i>Quintino Durward; romanzo storico di Gualtiero Scott</i> Nuova traduzione italiana di Luciano Salvadori [Pádua]	

	1835	1836
W. Scott		
Alemanha		
Espanha	<i>Guy Mannering</i> o <i>El Astrólogo</i> [trad. Pablo de Xérica] [Paris] <i>Waverley</i> o <i>ahora hace sesenta años</i> traducida por Don Pablo de Xérica [Bordéus]	<i>El día de san Valentín</i> o <i>la Linda doncella de Perth</i> por Sir Walter Scott; traducción al castellano por Don J. M. Moralejo [Paris] <i>La hermosa joven de Perth</i> o <i>el día de San Valentín</i> por Walter Scott [Madrid] <i>Las aventuras de Nigel</i> por Sir Walter Scott. Traducción al castellano por D. Pablo de Xérica [Paris] <i>Peveril del Pico</i> por Sir Walter Scott, traducido por el D. W. Montes [Paris] <i>Waverley. Novela original inglesa</i> de Sir Walter Scott [Barcelona]
França	<i>Ivanhoe</i> , ou, <i>Le croisé Britannique</i> par Walter Scott. Traduction nouvelle par Albert Montémont [Oeuvres de Walter Scott] <i>Le vieillard des tombeaux</i> , ou, <i>Les presbytériens d'Écosse</i> par Walter Scott; traduction nouvelle par Albert Montémont [Oeuvres de Walter Scott]	<i>Anne de Geierstein</i> , ou, <i>La fille du brouillard</i> par Walter Scott. Traduction nouvelle par Albert Montémont [Oeuvres de Walter Scott] <i>Peveril du pic</i> par Walter Scott . Traduction nouvelle par Albert Montémont [Oeuvres de Walter Scott] <i>Redgauntlet : histoire du XVIIIe siècle</i> par Walter Scott. Traduction nouvelle par Albert Montémont [Oeuvres de Walter Scott]
Itália	<i>Anna di Geierstein</i> , ossia <i>La fanciulla della nebia. Romanzo storico di Gualtiero Scott</i> . Nuova traduzione italiana di Carlo Rusconi [Pádua] <i>I puritani de Scozia. Romanzo di Walter-Scott</i> . Nuova traduzione di C.R. [Milão] <i>Il monastero, romanzo storico di Gualterio Scott</i> . Nuova traduzione italiana di A.S. [Pádua] <i>La promessa sposa di Lammermoor. Romanzo scritto dall'autore del Waverley</i> . Nuova traduzione italiana di Carlo Rusconi [Pádua] <i>L'abate, continuazione del Monastero. Romanzo storico di Gualtiero Scott</i> . Nuova traduzione italiana di S. P. [Pádua]	<i>Guido Mannering ossia L'Astrologo. Dell'autore del Waverley</i> . Nuova traduzione italiana di Carlo Rusconi [Scelti romanzi di Gualtiero Scott] [Pádua] <i>La festa di S. Valentino ossia La bella fanciulla di Perth di Gualtiero Scott</i> [Pádua] <i>Storia del tempo delle crociate : Il talismano, ossia, Riccardo in Palestina</i> di Gualtiero Scott. Traduzione di G. Paganucci [Pádua]
Portugal	<i>O talisman: conto oriental dos contos das Cruzadas</i> de Sir Walter Scott, traduzido do Inglês [Lisboa]	<i>A Desposada de Lammermoor</i> [Lisboa]

	1837	1838
W. Scott		
Alemanha		
Espanha	<i>El talisman : o el rey Ricardo en Palestina ; cuento del tiempo de las cruzadas</i> por sir Walter Scott; traduccion del inglés al castellano por don J. de Mora [data possível] [Paris] <i>Rob-Roy</i> . Novela escrita en inglés por Sir Walter Scott y puesta em castellano por D. E. de E. V. [Barcelona]	<i>El talisman : cuento del tempo dela Cruzadas</i> por Sir Walter Scott, traducido del inglés por M. [Barcelona] <i>Guy Mannering o el astrólogo</i> por Sir Walter Scott; [trad.] Elugenio] de O]choa] [Coleccion de Novelas de los mas célebres autores] [Madrid] <i>Los puritanos de Escocia</i>. Novela original de Sir Walter Scott, puesta en castellano por A. B. <i>El enano misterioso</i>, por Sir Walter Scott, traducido del original francés [sic]; tercera edición [Barcelona]
França	<i>Guy Mannering ou l'Astrologue</i> par Walter Scott . Traduction de M. Albert Montémont [Nov. éd., revue et corrigée d'après la dernière publiée à Edimboug] <i>La jolie fille de Perth ou le Jour de saint Valentin</i> par Sir Walter Scott. Traduction nouvelle [A. e P. Chaillot?] <i>Quentin Durward</i> par Walter Scott ; traduction de Albert Montémont [Oeuvres de Walter Scott]	<i>La fiancée de Lammermoor : conte de mon hôte</i> par Sir Walter Scott; traduction nouvelle [Romans historiques de Sir Walter Scott] 1838-39 Oeuvres Léon de Wailly
Itália	<i>Waverley ovvero Sessant'anni fa. Romanzo storico di Gualtiero Scott</i>, tradotto in italiano da Carlo Rusconi sulla edizione di Berlino fatta da Adolfo Martin nel MDCCCXXII [Scelti romanzi di Gualtiero Scott] [Pádua]	
Portugal	<i>Ivanhoé : ou o regresso do cruzado</i> de Wal ter Scott. Trad. E. P. da Câmara [Paris] <i>O official de fortuna</i> traduzida de francez por M.P.C.C. d'A. [Lisboa] <i>O talisman : ou Ricardo na Palestina</i> traduzido do inglês por Dr. Caetano Lopes de Moura [Paris] <i>O Talisman do Ricardo de Partina</i> [sic] [Paris] <i>Os desposados : primeira novella tirada da historia das cruzadas</i> tradução feita à vista da ultima edição d'Edimburgo [por André Joaquim Ramalho e Sousa] [Lisboa] <i>Os Puritanos da Escossia</i> por Sir Walter Scott, vertido em Portuguez pelo Caetano Lopes de Moura [Paris]	<i>A prisão de Edinburgo</i> vertido em português pelo Dr. Caetano Lopes de Moura <i>Ivanhoé ou, A cruzada Britanica</i> de Sir Walter Scott, traduzida por A.J. Ramalho e Sousa [Lisboa] <i>O misantropo ou O ano das pedras negras</i> vertido em portuguez pelo Dr. Caetano Lopes de Moura [Paris] <i>Quintino Durward : ou o Escossês na côrte de Luís XI</i> por Sir Walter Scott, traduzido em português por C.L. de Moura [Paris] 1838-39: Quintino Durward [trad. A.J. Ramalho e Sousa] [Lisboa]

	1839	1840
W. Scott		
Alemanha		1840-42: <i>Walter Scott's ausgewählte Romane</i> übersetzt und herausgegeben von Carl Immer und Henry Clifford [Hamburgo]
Espanha	<i>Los puritanos de Escocia</i> por Sir Walter Scott	<i>El abad</i> [Paris] <i>El castillo peligroso.</i> Novela original por Sir Walter Scott, traducida por Pedro Mata [Paris, Cidade do México] <i>El monasterio</i> por Sir Walter Scott, traducido de la última edición inglesa por D. Eugenio de Ochoa [Paris, Cidade do México] <i>Los desposados o sea el Condestable de Chester. Historia del tiempo de las Cruzadas</i> por Sir Walter Scott, traducido por Pedro Mata [Paris, Cidade do México]
França		<i>Woodstock : ou le Cavalier</i> traduction abrégée par M. d'Exauvillez [Walter Scott. Oeuvres choisies]
Itália		
Portugal		<i>A formosa donzela de Perth ou o Dia de S. Valentim</i> novela de Walter Scott, traduzida livremente em português por José Maria de Salles Ribeiro [Lisboa]

	1841	1842
W. Scott		
Alemanha		
Espanha	<i>El monasterio</i> por Walter-Scott. Traducción de L. de C. [Leopoldo A. de Cueto?] <i>Ivanhoe ó el regreso de Palestina del caballero cruzado</i> por Sir Walter Scott <i>Las aguas de San Ronan</i> novela por Sir Walter Scott, tr. por E. de Ochoa [Paris, Cidade do México] <i>Quintin Durward. Episodio de la historia de Luis XI</i> por Walter Scott [Madrid]	<i>Las aguas de S. Ronan</i>. Novela por Sir Walter Scott. Traducida por D. E. Ochoa <i>Los Desposados, ó sea El Condestable de Chester. Historia del tiempo de las Cruzadas</i> por Walter Scott. Traducida por P. Mata
França	<i>L'Antiquaire</i> traduction abrégée par M. d'Exauvillez [Walter Scott. <i>Œuvres choisies</i>] <i>Quentin Durward</i> Walter Scott ; traduction abrégée par M. d'Exauvillez [Walter Scott. <i>Œuvres choisies</i>] <i>Waverley : ou Il y a soixante ans</i> traduction abrégée par M. d'Exauvillez [Walter Scott. <i>Œuvres choisies</i>]	<i>Anne de Geierstein : la fille du brouillard</i> traduction abrégée par M. d'Exauvillez [Walter Scott. <i>Œuvres choisies</i>] <i>Henri Morton</i>. Traduction abrégée par M. d'Exauvillez, avec des notes historiques [Walter Scott. <i>Œuvres choisies</i>] [<i>Old Mortality</i>] <i>Les aventures de Nigel</i> traduction abrégée par M. d'Exauvillez [Walter Scott. <i>Œuvres choisies</i>] <i>Rob Roy</i>. Traduction abrégée par M. d'Exauvillez [Walter Scott. <i>Œuvres choisies</i>]
Itália		
Portugal	<i>Kenilworth</i> Novella de Sir Walter Scott ; traduzida por A.J. Ramalho e Sousa [Lisboa]	<i>O Castelo Perigoso. Romance</i> traduzido por S.M. Martins [Lisboa] <i>O Mosteiro. Romance histórico</i>. [Trad.] José Maria de Salles Ribeiro [Lisboa] <i>Uma Lenda de Montrose</i> vertido da tradução francesa por M.A. da Silva [Lisboa] 1842-43: Guy Mannerling, ou, O astrologo : romance traduzido por M.A. da Silva [Collecção completa dos romances de Walter Scott, publicada por uma sociedade] [Lisboa]

	1843	1844
W. Scott		
Alemanha		
Espanha	<i>Aguas de San Ronan</i> . Novela por Sir Walter Scott. Traducida por D. Eugenio de Ochoa [Barcelona] <i>Guy Mannering, ó el astrólogo</i> , célebre novela de Walter Scott, traducida al castellano por D. Pedro Alonso O’Crowley [Madrid]	<i>El enano misterioso</i> por Sir Walter Scott. Traducido del Original Inglés. [Colección de Novelas Escogidas] [Barcelona] <i>El enano misterioso. Nuevos cuentos de mi huésped</i> , traducido del inglés al español por Dn. F. Altés de Gurena [Barcelona] <i>La Fortaleza de los Douglass, ó el castillo peligroso</i> . Novela histórica del siglo XIV, escrita en inglés, por Sir Walter Scott, y traducida libremente del original al castellano, con notas, por D.F.A. Fernell [Sevilha] <i>Las aventuras de Nigel</i> por Sir Walter Scott [Madrid]
França		<i>Le forgeron de Perth</i> traduction abrégée par M. d’Exauvillez [Walter Scott. Œuvres choisies]
Itália	<i>Il castello pericoloso di Walter Scott</i> . Prima versione italiana di L. M. [Milão]	<i>Guido Mannering o sia L’Astrologo</i> [Collezione dei romazi storici e poetici di Walter Scott voltati in italiano da Carlo Rusconi con note e commenti del volgarizzatore] [Firenze] <i>Il nano tenebroso. Il vecchio delle tombe</i> [Collezione dei romanzi storici e poetici di Walter Scott voltati in italiano da Carlo Rusconi con note e commenti del volgarizzatore] [Firenze] <i>L’antiquario</i> [Collezione dei romazi storici e poetici di Walter Scott voltati in italiano da Carlo Rusconi con note e commenti del volgarizzatore] [Firenze] <i>Quintino Durward o lo Scozzese alla corte di Luigi XI. Romanzo storico de Walter Scott</i> , volgarizzato dal professore Gaetano Barbieri [Roma] <i>Rob-Roy</i> [Collezione dei romazi storici e poetici di Walter Scott voltati in italiano da Carlo Rusconi con note e commenti del volgarizzatore] [Firenze] <i>Waverley o son già sessant’anni</i> [Collezione dei romanzi storici e poetici di Walter Scott voltati in italiano da Carlo Rusconi con note e commenti del volgarizzatore] [Firenze]
Portugal	<i>Anna de Geierstein ou a donzella do nevoeiro: novella</i> de Sir Walter Scott traduzida por A.J. Ramalho e Sousa [Lisboa] 1843-44: Woodstock, ou o cavaleiro: historia do anno de mil seis centos cincoenta e um . Traduzido por M.A. da Silva [Lisboa]	<i>A Prisão de Edimburgo</i> por Sir Walter Scott, vertido em Portuguese pelo Caetano Lopes de Moura [Paris] <i>O abbade: seguimento do Mosteiro</i> traduzido livremente por José Maria Salles Ribeiro [Lisboa] <i>Waverley ou ha sessenta annos</i> por Sir Walter Scott, vertido em portuguez pelo Dr. Caetano Lopes de Moura [Paris] 1844-45: Waverley ou ha sessenta annos traduzido por M.A. da Silva [Lisboa]

	1845	1846
W. Scott		
Alemanha	<i>Der Abt. Eine Fortsetzung des Klosters</i> von Walter Scott, aus dem Englischen übersetzt von Hieronymus Müller [<i>Walter Scotts sämtliche Werke</i>] [Leipzig]	
Espanha	<i>El abad.</i> Novela escrita en ingles por Sir Walter Scott y traducida libremente del original ingles al castellano por D. Francisco Alejandro Fernel [Sevilha] <i>El monasterio.</i> Novela por Sir Walter Scott. Traducida por D. Eugenio de Ochoa [Barcelona] <i>Las aventuras de Nigel</i> por Sir Walter Scott [Madrid]	
França		
Itália		
Portugal	<i>Waverley ou ha sessenta annos</i> de Sir Walter Scott , traduzida por A. J. Ramalho e Sousa [Lisboa]	

	1847	1848
W. Scott		
Alemanha		
Espanha		<i>Las Aguas de S. Roman.</i> Novela por Sir Walter Scott. Traducida al Castellano [Madrid]
França		
Itália	<i>Il monastero</i> [Collezione dei romanzi storici e poetici di Walter Scott voltati in italiano da Carlo Rusconi con note e commenti del volgarizzatore] [Firenze] <i>La fidanzata di Lammemoor</i> [Collezione dei romanzi storici e poetici di Walter Scott voltati in italiano da Carlo Rusconi con note e commenti del volgarizzatore] [Firenze] <i>La prigione di Edimburgo</i> [Collezione dei romanzi storici e poetici di Walter Scott voltati in italiano da Carlo Rusconi con note e commenti del volgarizzatore] [Firenze] <i>L'abate</i> [Collezione dei romanzi storici e poetici di Walter Scott voltati in italiano da Carlo Rusconi con note e commenti del volgarizzatore] [Firenze] <i>Una leggenda di Montrose,</i> [Collezione dei romanzi storici e poetici di Walter Scott voltati in italiano da Carlo Rusconi con note e commenti del volgarizzatore] [Firenze]	
Portugal		

	1849	1850
W. Scott		
Alemanha		
Espanha	<i>El Talisman. Cuento del tiempo de las cruzadas</i> por Sir Walter Scott [sic], traducido del inglés por M. [Barcelona]	
França	1849-57: <i>Oeuvres complètes</i> [Louis Barré]	
Itália	<i>Il pirata</i> [Collezione dei romanzi storici e poetici di Walter Scott voltati in italiano da Carlo Rusconi con note e commenti del volgarizzatore] [Firenze] <i>Ivanhoe</i> [Collezione dei romanzi storici e poetici di Walter Scott voltati in italiano da Carlo Rusconi con note e commenti del volgarizzatore] [Firenze] <i>Kenilworth</i> [Collezione dei romanzi storici e poetici di Walter Scott voltati in italiano da Carlo Rusconi con note e commenti del volgarizzatore] [Firenze] <i>Le avventure di Nigel</i> [Collezione dei romanzi storici e poetici di Walter Scott voltati in italiano da Carlo Rusconi con note e commenti del volgarizzatore] [Firenze] <i>Quintino Durward</i> [Collezione dei romanzi storici e poetici di Walter Scott voltati in italiano da Carlo Rusconi con note e commenti del volgarizzatore] [Firenze]	
Portugal		

**capítulo 1: traduções de traduções de traduções.
romance, história & alteridade, ou da narrativa como condição de longevidade**

1. QUADRO DE TRADUÇÕES PORTUGUESAS

Walter Scott em Portugal na 1.ª Metade de Oitocentos: Quadro das Narrativas Publicadas em Volume					
Ano	Título	Tradutor	Local/Editora	Ano	Título Original
1835	O Talisman	Dr. Rosas (?)	Lisboa: Typ. Lisbonense	1825	The Talisman
1836	A Desposada de Lammermoor	?	?	1819	The Bride of Lammermoor
1837	O Talisman ou Ricardo na Palestina	Caetano Lopes de Moura	Paris : Liv. J. P. Aillaud	1825	The Talisman
	Os Puritanos d'Escocia	Caetano Lopes de Moura	Paris : Liv. J. P. Aillaud	1816	Old Mortality
	Ivanhoé ou o regresso do cruzado	E.P. da Camera	Paris : Liv. J. P. Aillaud	1819	Ivanhoe
	O Official da Fortuna	M.P.C.C. d'A	Lisboa: Impr. Nacional	1819	The Legend of Montrose
	Os desposados	A. J. Ramalho e Sousa (?)	Imp. de Galhardo e Irmãos	1825	The Betrothed
1838	Ivanhoé ou a cruzada britânica	A. J. Ramalho e Sousa	Lisboa: T. José Baptista Morando	1819	Ivanhoe
	O misantropo ou o anão das pedras negras	Caetano Lopes de Moura	Paris : Liv. J. P. Aillaud	1816	The Black Dwarf
	Quentino Durward ou o escossez na corte de Luis XI	Caetano Lopes de Moura	Paris : Liv. J. P. Aillaud	1823	Quentin Durward
1838- 1839	Quentino Durward	A.J. Ramalho e Sousa	Lisboa : Typ. da Soc. Propag. dos Conh. Úteis	1823	Quentin Durward
1840	A formosa donzela de Perth, ou o dia de S. Valentim	José M. de Salles Ribeiro	?	1828	St Valentine's Day: or the Fair Maid of Perth
1841	Kenilworth	A. J. Ramalho e Sousa	Lisboa : Typ. Sociedade Propagadora	1821	Kenilworth
1842	Guy Mannering, ou o astrólogo	M.A. da Silva	Lisboa : Typ. de G. M. Martins	1815	Guy Mannering
	O mosteiro	José M. de Salles Ribeiro	Lisboa: T. Rollandiana	1820	The Monastery
	O castelo perigoso	G. M. Martins	Lisboa : Typ. de G. M. Martins	1831	I. II. Castle Danger ous
	Uma lenda de Montrose	M. A. da Silva	Lisboa : Typ. de G. M. Martins	1819	A Legend of Montrose
1843	Anna de Geierstein, ou a donzella do nevoeiro	A. J. Ramalho e Sousa	Lisboa : Typ. da Soc. Propag. dos Conh. Úteis	1829	Anne of Geierstein or the Maid of the Mist
1843- 1844	Woodstock, ou o cavaleiro	M. A. da Silva	Lisboa : Typ. de G. M. Martins	1826	Woodstock: or the Cavalier.
1844	A Prisão de Edimburgo	Caetano Lopes de Moura	Paris : Liv. J. P. Aillaud	1818	The Heart of Midlothian
	Waverley ou ha sessenta annos	Caetano Lopes de Moura	Paris : Liv. J.P. Aillaud	1814	Waverley
	Waverley ou ha sessenta annos	M. A. da Silva	Lisboa : Typ. de G. M. Martins	1814	Waverley
1845	Waverley ou ha sessenta annos	A. J. Ramalho e Sousa	Lisboa : Typ. da Soc. Propag. dos Conh. Úteis	1814	Waverley

**capítulo 1: traduções de traduções de traduções.
romance, história & alteridade, ou da narrativa como condição de longevidade**

2. TRADUTORES & TRADUÇÕES 1

André Joaquim Ramalho e Sousa		
ano	título	local
1837	<i>Os desposados. Primeira novella tirada da história das cruzadas</i>	Lisboa
1838	<i>Ivanhoé ou a cruzada britânica</i>	Lisboa
1838/39	<i>Quintino Durward</i>	Lisboa
1840	<i>Kenilworth</i>	Lisboa
1843	<i>Anna de Geierstein ou a Donzella do Nevoeiro</i>	Lisboa
1845	<i>Waverley ou ha sessenta annos</i>	Lisboa

2. TRADUTORES & TRADUÇÕES 2

Caetano Lopes de Moura		
ano	título	local
1837	<i>O Talisman ou Ricardo na Palestina.</i> trad. do inglês pelo Dr. Caetano Lopes de Moura, natural da Bahia	Paris
1837	<i>Os Puritanos d'Escócia</i> Vertido em port. pelo Dr. Caetano Lopes de Moura	Paris
1838	<i>O misantropo ou o anão das pedras negras</i> vertido em port. pelo Dr. Caetano Lopes de Moura	Paris
1838	<i>Quentino Durward ou o escossez na corte de Luis XI</i> vertido em port. pelo Dr. Caetano Lopes de Moura	Paris
1844	<i>Waverley ou ha sessenta annos</i> vertido em port. pelo Dr. Caetano Lopes de Moura	Paris

3. TRADUTORES & TRADUÇÕES 3

M. (Miguel) A. (Antonio) Silva		
ano	título	local
1842	<i>Guy Mannering, ou o Astrologo</i>	Lisboa
1842	<i>Uma Lenda de Montrose.</i> vertido da trad. francesa	Lisboa
1843	<i>Woodstock ou o Cavalleiro.</i> Romance de Walter Scott vertido da trad. francesa	Lisboa
1844	<i>Waverley ou ha noventa annos</i> [Collecção completa dos romances de Sir Walter Scott publicada por uma Sociedade]	Lisboa

4. TRADUTORES & TRADUÇÕES 4

José M. (Maria) de Salles Ribeiro		
ano	título	local
1842	<i>Mosteiro</i>	Lisboa
1840	<i>A Formosa Donzela de Perth, ou o Dia de S. Valentim</i> Trad. livremente em port.	Lisboa
1844	<i>O Abbade, seguimento do Mosteiro</i> Trad. livremente	Lisboa

5. TRADUTORES & TRADUÇÕES 5

Diversos			
ano	título	tradutor	local
1835	<i>O Talisman</i>	Dr. Rosas (?)	Lisboa
1837	<i>Ivanhoé ou o regresso do cruzado</i> <i>O oficial da fortuna.</i>	E.P. da Camera	Paris
1837	Novella ingleza de Sir Water Scott/Trad. do fr.	M.P.C.C. d'A.	Lisboa
1842	<i>O Castelo Perigoso</i>	G.M. Martins	Lisboa

2.

homem de palavra(s): escavações, fragmentos & frustrações

He is a tenant of the footnotes of literary history; the unidentified face at the café table; a shadowy figure on the perimeter of many a memoir and biography.

William Boyd, «N is for N»

Fazer história da tradução literária não pode, pela própria natureza e extensão do objecto, ser um projecto individual. Por muito meritório que seja, nenhum trabalho pode resgatar séculos de silêncio em torno daquela que é certamente uma das mais antigas profissões do mundo. Também porque os silêncios são plurais e diversificados. Comum à reflexão crítica sobre a tradução em Portugal ao longo dos tempos parece, por exemplo, ser apenas o despreço que a actividade provoca por dois motivos que preponderam sobre todos os outros: por um lado, a tradução abastarda a língua portuguesa; por outro, corta caminho à leitura dos textos originais. Movendo-se entre dois monumentos inquestionáveis — a pureza da língua-mãe e a insuperabilidade do texto-fonte —, os tradutores são, em geral, malquistos e vilipendiados enquanto «estrangeirados» que traem, de forma ignorante e perversa, língua e autoria. O testemunho de Almeida Garrett, em *Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa* (1826), é eloquente: «Mas de traduções estamos nós gafos: e com traduções levou o último golpe a literatura portuguesa; foi a estocada de morte que nos jogaram os estrangeiros. Traduzir livros de artes, de ciências é necessário, é indispensável; obras de gosto, de engenho, raras vezes convém; é quase impossível fazê-lo bem, é míngua e não riqueza para a literatura nacional» (Garrett, 1984: 38-39).

A reflexão que a seguir se propõe gostaria de ser (mais) um contributo para história da tradução literária em Portugal e sobretudo para uma história de tradutores. Não que o impulso seja biografista no pior sentido oitocentista de justificar a obra com a vida. Não se trata de procurar nexos fáceis ou explicações ingénuas na vida, mas de tentar perceber e expor as redes experienciais em que se integra um tradutor específico, com uma *biografia* concreta — André Joaquim Ramalho e Sousa —, e indagar como as circunstâncias que foram as suas contribuíram para iniciar e desenvolver, com assinável êxito, uma

actividade que, durante o período em que publica (1836-1845), é genericamente mal amada.

Não seria possível ou, a sê-lo, não seria produtivo fazer história da tradução, e do pensamento sobre tradução, alheada dos percursos concretos de tradutores de carne e osso. As razões são múltiplas e evidentes: parte significativa do silêncio sobre a tradução radica no emudecimento organizado dos tradutores no espaço público ao longo dos séculos, o que reflecte a atitude dominante da elite cultural perante o fenómeno da tradução;¹ o silenciamento é, por outro lado, muitas vezes procurado pelos próprios tradutores, sendo anónimas muitas traduções publicadas até meados de Novecentos ou, em alternativa, divulgadas sob pseudónimo, o que sinaliza, de forma inequívoca, o baixo estatuto social atribuído à actividade; uma história sem actores será talvez possível — os diversos estruturalismos procuraram demonstrá-lo —, mas não é decerto desejável porquanto, procurando aquela a descrição pura, inviabiliza parcialmente a narração e, com esta, a compreensão mais integrada dos silêncios e eventos, das normas e sua transgressão. Acreditamos, com Maria de Fátima Bonifácio, que «apenas existe uma maneira de os compreender [aos acontecimentos] na singularidade de cada um deles: narrá-los. E apenas existe uma maneira de continuar a responder às perguntas que subsistem: narrar sempre mais» (Bonifácio, 1999a: 50). Todavia, narrar sempre mais significa aqui — e, cremos, na contemporaneidade — tentar contrariar a tese de que «a história é sexista, classista e elitista, isto é, que reza principalmente dos homens, dos ricos, dos poderosos e dos letrados» (Bonifácio, 1999b: 19). Que foi tendencialmente assim não parece razão suficiente para que continue a sê-lo — este é um dos principais contributos quer da sociologia, quer dos estudos de cultura. Neste seguimento, talvez possamos fazer nossas, ainda que com a ressalva do muito que tem sido feito entretanto, as palavras estrondosas de Carlos Castilho Pais: «Sou de opinião de que o nosso século XIX está quase todo por descobrir» (Pais, 2002: 107).²

¹ Embora a metáfora de Lawrence Venuti seja muitíssimo pertinente e tenha feito história (vide 1992, 1995, 1998), gostaríamos aqui de sugerir que essa invisibilidade é antecedida e concretizada pelo silenciamento de que são alvo os tradutores no espaço público. Os tradutores não têm, ao longo da história, muitas vezes nome ou voz: «Muitas das traduções que teem curso em Portugal sam obra de anónimos» (Remédios, s.d.: xxvi). Cf., a este propósito, Lopes (2004: 319-327).

² Apesar de o autor mencionar que «[o] "quase" ressalva, evidentemente, os trabalhos prestigiados que todos conhecem» (Pais, 2002: 107), gostaríamos de nomear os mais vultuosos, mesmo correndo o risco de esquecer alguns. A nomeação é também tributo e visibilidade. Vide, pois, trabalhos tão diversos como os de Delille (1984), Abreu (1997), Lousada (1998), Buescu (2001), Gândara (2005), Silva (2005), Lopes (2005) e Castanheira (2006), entre muitas outras teses de doutoramento e dissertações de mestrado em curso. E ainda Maria Teresa Cortez (2001), *Os contos de Grimm em Portugal: a Recepção dos Kinder- und Hausmärchen entre 1837 e 1910*, Coimbra: Minerva e Margarida Vale Gato (2009), *Edgar Allan Poe em Portugal*, Lisboa: BNP, Centro de Estudos Anglisticos da Univ. de Lisboa e Fundação para a Ciência e

DA TOPOGRAFIA COMO METÁFORA DE INVISIBILIDADE

A casa que eu amei foi destruída
A morte caminha no sossego do jardim
A vida sussurrada na folhagem
Subitamente quebrou-se não é minha

Sophia de Mello Breyner Andresen, «A Casa»

Quem procurar hoje, na rua dos Sapateiros — também conhecida por Rua do Arco do Bandeira —, o número 15 deparar-se-á com um vazio aparentemente inexplicável: não existe esse número de porta. A numeração dos edifícios sitos naquela rua passa do 7 para o 31. A razão para o vazio prende-se com a construção, no início do século XX, do edifício do Banco Totta & Açores que, ocupando o quarteirão entre os números 82 e 92 da rua Áurea, tem traseiras para a rua dos Sapateiros, obliterando assim os números 9 a 31 desta rua. Assim desapareceu da topografia de Lisboa o prédio em que habitou André Joaquim Ramalho e Sousa, desde (pelo menos) 1845 até à data da sua morte.³

Esta circunstância assume alguma singularidade quando também os registos do Cemitério do Alto de São João mostram que o jazigo em que, supostamente, se encontrariam os restos mortais de Ramalho e Sousa está agora ocupado por outrem. No cemitério resta apenas o registo, também ele deslocado, de que constam o nome, o endereço (Rua do Arco do Bandeira, n.º 45, segundo andar, Lisboa), o estado civil (solteiro), as datas de nascimento (22 de Julho de 1790), morte (10 de Junho de 1857) e enterro (11 de Junho de 1857), a causa de morte (pneumonia) e o local do enterro (Cemitério do Alto de São João) do tradutor. O traço escrito permanece, pois, o único remanescente de uma existência pública e privada de 67 anos. Aqui como noutros lugares.

a Tecnologia Não podemos esquecer, neste âmbito, o trabalho aturado que investigadores do CECC, sob a coordenação de Teresa Seruya, têm vindo a desenvolver ao longo dos anos em projectos como *Histórias Literárias e Traduções. Representações do Outro na Cultura Portuguesa e Intercultural Literature in Portugal 1930-2000: a Critical Bibliography* (em conjunto com investigadores do CEAUL), embora muito do esforço destes empreendimentos se centre no século XX. Saliente-se que, em contiguidade com Castilho Pais no volume *Deste Lado do Espelho*, Jorge Bastos da Silva escolhe sublinhar o muito que já se fez, afirmando que, «de forma mais ou menos exaustiva, as versões portuguesas de obras de Scott, Macpherson, Shakespeare, da literatura de terror, mas também de Schiller, Heine, Hugo, Lamartine e outros, têm sido recenseadas e analisadas» (Silva, 2002: 93). Escolhamos o caminho do optimismo ou do pessimismo, certo é que há ainda muito por conhecer e que a história dos tradutores de Oitocentos está, porventura, menos trabalhada do que a história da tradução no mesmo período.

³ A referência mais antiga a esta morada encontra-se em carta endereçada a Ramalho e Sousa pela Condessa de Samodães, em 1845 [vide Brito Rebelo, 1910: 120]. A última consta da certidão de óbito [vide documentação em anexo].

Este apagamento topográfico não é certamente incomum, tendo reduzido significado numa cidade que tantas vezes descarta o património material e imaterial. Simbolicamente, porém, a desapareição dos lugares por onde passou Ramalho e Sousa resulta numa invisibilidade concreta que, de algum modo, prefigura a excisão da memória cultural. De André Joaquim Ramalho e Sousa restam, salvo as traduções que fez dos romances de Walter Scott — e mesmo essas de difícil acesso —, apenas o testamento e algumas cartas que lhe foram dirigidas e se encontram publicadas, de forma avulsa, em obras de ou sobre contemporâneos seus.

Apenas José Pedro Luna Soares, Comandante do Batalhão do Corpo Académico que Ramalho e Sousa integrou com o n.º 94, transcreve, em *Memorias para servirem à historia dos factos de patriotismo e valor praticados pelo distincto e bravo **Corpo Academico** que fez parte do **Exercito Libertador*** (1837), uma carta de André Joaquim Ramalho e Sousa datada de 1833, em que este dá conta de que não foi autorizado a regressar ao Corpo Académico, à data do cerco do Porto.⁴ Nos demais casos, há notícia de cartas endereçadas ao tradutor pela condessa de Samodães (Brito Rebelo, 1910: 119-120) e por António Feliciano de Castilho (Baião, 1950: 26-27), respectivamente em 1845 e (crê-se) 1847, nunca havendo, porém, eco das respostas, se as houve, de Ramalho e Sousa. Mais recentemente, uma tese de doutoramento sobre a epistolografia de Alexandre Herculano, da autoria de Teresa Reis Jorge, regista a existência de uma carta inédita do historiador para o tradutor, carta que surge reproduzida, por ocasião do centenário da morte de Herculano, no *Diário de Notícias* de 13.09.1977 e no *Correio do Ribatejo* de 21.10.1977, com a indicação de que o original estaria na Torre do Tombo, o que parece não se verificar.⁵ Também esta carta parece existir apenas de forma mediada, no relato de terceiros e a propósito de terceiros.

Não fora, portanto, a mediação de outros e esta figura, de alguma relevância no panorama sociocultural do século XIX português, teria sido remetida ao silêncio absoluto e, passados cento e cinquenta anos sobre a sua morte, irrecuperável.

⁴ Cf. Luna (1837: 299-301).

⁵ Vide Teresa Reis Jorge (2009: I, 90) e (2010: Supl./100 e 115). Transcrevemos aqui o conteúdo das notas 1101 e 1223 que localizam a reprodução nos dois periódicos, juntamente com o seguinte comentário: «(Este artigo [o do *Diário de Notícias*] refere que esta carta pertence à Torre do Tombo. Todas as tentativas que fiz para a localizar foram infrutíferas)».

ARQUEOLOGIAS (IM)POSSÍVEIS. SUBSÍDIOS PARA UM ESBOÇO BIOGRÁFICO

(na palavra investigação está a raiz *vestigium*: vestígio, sinal de ausência)

João Barrento, «*Wie aus der Ferne*»

The task of the biographer is to enlarge on available data.

Carol Shields, *Duets*

DEFINIÇÃO TENTATIVA DE HISTÓRIA DA TRADUÇÃO: DA ARQUEOLOGIA À NARRATIVA

Se a história da tradução literária é «a set of discourses predicating the changes that have occurred or have actively been prevented in the field of translation. Its field includes actions and agents leading to translations (or non-translations), the effects of translations (or non-translations), theories about translation and a long etcetera of causally related phenomena» (Pym 1998: 5), impõe-se ter presente que existe um sem-número de caminhos e ramificações, saberes e associações em fronteira porosa com tradutores, textos e efeitos que constituem o nosso objecto de estudo. Neste sentido, todo acto historiográfico inclui necessariamente momentos de arqueologia, crítica histórica e explicação (*ibidem*: 5-6), independentemente de o esforço poder privilegiar, na globalidade, uma ou outra área.⁶ A ser assim, estudar os percursos da tradução de textos literários em Portugal e procurar traçar a história de agentes, textos, redes de colaboração, condições de trabalho, de divulgação e circulação dos bens simbólicos pressupõe o exercício arqueológico a que fizemos já referência no preâmbulo à Parte II (*vide* nota 2).

Neste capítulo é, portanto, da escavação que se trata: «A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória (*Gedächtnis*) não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido (*das Erlebte*), do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas» (Benjamin, 2004: 219). Contruiremos então a narrativa possível — *uma* narrativa —, não

⁶ Pym reconhece-o também: «All translation history comprises or assumes discourses from all the above categories [translation archeology, historical criticism and explanation]. The discourses are not really 'parts' in the sense that they can be detached from the whole. [...] It is impossible to write an archeological catalogue or even locate items for catalogues unless one has some general idea of the change process framing those values (explanation), and there is little reason to do this unless one at least hopes the past can lead to a positive future (criticism). Similarly, there can be no criticism or explanation without archaeological evidence, and no explanation of change without some idea of the values involved in change. In short, none of these three parts can assume epistemological independence from the others» (Pym, 1998: 6).

sem antes desocultar o trabalho arqueológico. É uma questão de rigor. É também matéria de pedagogia.

Des-cobrir a *biografia* de André Joaquim Ramalho e Sousa, expô-la nos nexos e elos que criou no seu tempo e com o seu tempo é, numa leitura heterodoxa do texto benjaminiano, «regressar repetidas vezes à mesma matéria (*Sachverhalt*) — espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas "matérias" mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação» (*ibidem*). E, regressando à mesma matéria (= aquilo que sabemos de Oitocentos), extrair aquelas coisas que desconhecemos.

O momento da escavação (arqueologia, na arquitectura teórica de Anthony Pym) não basta, porém. Há que estar consciente de que, sendo a história «Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetzttheit erfüllte bildet» (Benjamin, 1977: 258), se engana e se priva «do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados, e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exacto em que guarda as coisas do passado» (Benjamin, 2004: 220). Por isso, ao tempo da escavação, da redescoberta na agoridade de tradutores, textos e efeitos, tem de se seguir um espaço narrativo, de (tentativa de) interpretação e validação no e pelo presente — o reconhecimento de que desconhecemos agora (um pouco) menos.

DA DESCOBERTA & DO ESPANTO

Deparámo-nos com o nome de Ramalho e Sousa pela primeira vez numa recensão crítica a *Ivanhoe* no *Diário do Governo* de 1838, e o enaltecimento do tradutor provocou espanto e curiosidade, de tão incomuns. Dizia o redactor (Herculano, viemos depois a descobrir): «Oxalá que o exemplo do Sr. Ramalho sirva de espelho ao vulgo dos tradutores, e auctores que de parceria com certos jornaes, parece andam apostados a dar cabo da ultima herança que nos resta do velho Portugal — a nossa formosissima lingua» (*Diário do Governo*, 18.04.1838: 384). Mais tarde, no decurso de investigação sobre o lugar das traduções e dos tradutores nas histórias da literatura, encontrámos menção breve mas eloquente a Ramalho e Sousa, desta feita extraordinária não só pelo encómio como pelo sujeito de enunciação. Teófilo Braga, habitualmente tão parco em louvores, refere-se assim ao tradutor no volume sobre o Romantismo da sua *História da Literatura Portuguesa*: «As belas traduções dos romances de Walter Scott por André Joaquim Ramalho e Sousa, a tradução do *Oberon*, de Wielland [*sic*], por Filinto e pela marquesa de

Alorna, foram as primeiras disposições para o romantismo; passaram por assim dizer desapercibidas» (Braga, s.d.: 331).

Tão invulgares quanto dramáticas, as declarações puseram-nos a investigar, i.e., à procura de vestígios da existência do tradutor. Às famosas perguntas formuladas por Harald Kittel, «WAS wurde WANN, WARUM, WIE übersetzt und WARUM wurde es so übersetzt» (Kittel, 1998: 160) queríamos juntar o QUEM. Movia-nos o propósito de perceber por que razão fora André Joaquim Ramalho e Sousa tão cumulado de elogios: que traços o distinguiam dos demais tradutores, em que redes (Pym, 1998: 86-105) se incluía, como se movimentava no espaço público, etc.. Como afirma Pascale Casanova, da posição do tradutor dependem muitos factores, da mesma forma que ele é ponto de confluência de muitos saberes e actividades:

De sa position [du traducteur] dépendra en effet, une fois l'opération de traduction effectuée, la position du texte (ou de l'auteur) traduit, c'est-à-dire, notamment, son degré de légitimité. Du fait que la traduction est l'une des formes de transfert de capital littéraire, la valeur de la traduction et son degré de légitimité dépendent du capital du traducteur-consacrant lui-même, et du capital linguistique-littéraire de la langue d'arrivée (auxquels il faudrait ajouter aussi celui de l'éditeur, le prestige de la collection ou de la revue dans laquelle le texte paraît, etc.). Autrement dit, on peut déduire de la position du médiateur dans son champ national, de la position de la langue cible, et, secondairement, de la position de l'éditeur du livre traduit, le degré de légitimité du livre traduit. Plus le prestige du médiateur est grand, plus la traduction est noble, plus elle consacre.

Comprendre véritablement le rôle du traducteur suppose de le réinsérer au sein d'un ensemble, d'un continuum de fonctions et d'agents: il n'est pas un découvreur ou un consacrant unique, il entre dans une chaîne très complexe de médiateurs, qui comprend lecteurs bilingues, voyageurs, agents de renseignements spécifiques, éditeurs, critiques, agents littéraires, etc. (Casanova, 2002: 17)

Este capítulo é, pois, a história do que apurámos acerca da vida pública de um tradutor — André Joaquim Ramalho e Sousa — que, entre 1836 (?) e 1845, verteu para português cinco (ou seis) narrativas de Walter Scott. Pôr os porquês e os comos e os quando a descoberto é estabelecer elos com o(s) discurso(s) dominante(s), perceber como se articula *uma* prática discursiva com as demais, é situar o tradutor nos meandros da cultura erudita da sua época. Uma espécie de biografia, pois. Uma biografia, porém, que tem origem na suspeita, na convicção, mas não no receio, que partilhamos com Anthony Pym:

I believe human translators have had something to do with the history of translation, although I readily admit it is hard to say exactly what their general role, on an individual or collective level, is or might have been. Since I suspect translators might even have done

something important in history, I am interested in elaborating the working hypothesis that they are active effective causes, with their own identity and agenda as a professional group. This broad hypothesis has occasionally paid good dividends in my own research. I concede, however, it is not productive in all situations; it by no means addresses all the major questions facing translation history; it constantly involves the risk of getting lost in biographical details. I formulate the hypothesis here merely in the hope that, whatever field they are involved in, translation historians might take a little time out to think about translators as people. (Pym, 1998: 160)

Na senda do que diz Pym, um dos propósitos da presente reflexão é precisamente iluminar e ponderar o desempenho e o impacto de uma figura empírica, concreta, que, enquanto tradutor, recria o trabalho de outra personagem empírica, concreta, transformando-se ambas para o leitor em seres de papel, instâncias autorais implicadas no processo de textualização: «[O] Autor Modelo constitui uma hipótese interpretativa, dedução de dados da estratégia textual por parte de um leitor empírico activamente envolvido num acto de *cooperação interpretativa*, não devendo por isso ser visto como uma actualização das intenções do sujeito empírico — como a seu modo propõe Wayne C. Booth (1991) — mas como actualização das intenções virtualmente contidas no enunciado» (Buescu, 1998: 14). Consideremos, no trabalho de análise interpretativa dos textos como artefactos literários e culturais, os autores empíricos como lugares de genericidade autoral (Buescu, 1998: 48), ou de funcionamento da instituição literária (Barthes, 1986) ou ainda como função do discurso (Foucault, 1992), certo é que não podemos prescindir inteiramente daquilo que neles é *biografia* entendida aqui como inscrição, num contexto mais vasto que é sempre inter e transsubjectivo, de uma subjectividade, traço que é sempre «forma de texto, narrativização, encadeamento e sequência de uma série de elementos, com clara minimização ou exclusão de outros igualmente passíveis de interesse biográfico» (Buescu, 1998: 45) e, acrescentaríamos nós, com a consciência de que o que sabemos é muito menos do que aquilo que desconhecemos: «So much of a man's life is lived inside his own head, that it is impossible to encompass a personality. There is never enough material» (Shields, 2003: 60).

É evidente que as questões da história de tradução não se esgotam no estudo de uma tradução ou de um tradutor. É evidente que qualquer esforço biográfico é suspeito e potencialmente perigoso. Este, porém, é um risco que os historiadores de tradução têm de correr em consciência se quiserem ganhar acesso a um conhecimento mais inclusivo porquanto, é nossa convicção, o lugar histórico do tradutor no espaço ideológico, social, intelectual que é o seu determina quer o trabalho que produzem, quer o acolhimento de que este é alvo.

A ARQUEOLOGIA: ACHADOS, FRAGMENTOS & ENTRE-ESPAÇOS LACUNARES

Assim fundamentada, a procura (a)morosa de vestígios de uma escavação biográfica resultou na (im)possibilidade da reconstituição narrativa de uma vida. O que apresentamos em seguida é fruto de longas horas, muitas delas perdidas, em busca de informação esconsa e, às vezes, inexistente ou simplesmente não catalogada (ou mal catalogada) e portanto irrecuperável. Recuperamos a arqueologia do esforço — uma espécie de arqueologia da arqueologia —, com o intuito de ilustrar as rugosidades do mapa e suas (im)possibilidades.

PASSO 1. AVERIGUAÇÃO DE INFORMAÇÃO EM OBRAS DE REFERÊNCIA

Ponto de partida para a indagação acerca de Ramalho e Sousa foi naturalmente a consulta do *Diccionario Bibliographico Portuguez. Estudos de Inocencio Francisco da Silva applicáveis a Portugal e ao Brasil*. Nele encontrámos a seguinte informação, a um tempo preciosa e lacunar:

André Joaquim Ramalho e Sousa, do Conselho de Sua Magestade, Bacharel formado em Matematica pela Universidade de Coimbra, Official maior graduado da Secretaria d'Estado dos Negocios Ecclesiasticos e de Justiça, etc. — N. nas proximidades da Villa de Murça, segundo uns, ou, conforme outros em Villa Pouca d'Aguiar, na provincia de Traz os Montes, e m. em Lisboa a 10 de Junho de 1857, com 67 annos d'idade. — E.

308) *Ivanhoé, ou a Cruzada Britanica. Novella de Walter Scott, traduzida em portuguez*. Lisboa, 1838. 8.º, 4 tomos.

309) *Quintino Durward. Novella do mesmo, traduzida em portuguez*. Ibi, 1838. 8.º, 4 tomos.

310) *Waverley. Novella traduzida do mesmo*, Ibi, 18.... 8.º, 4 tomos.

311) *Kenilworth. Traduzida do mesmo*, Ibi, 1842, 8.º, 4 tomos.

312) *Anna de Geirstein, ou a Donzella do Nevoeiro. Traduzida do mesmo*. Ibi 1842-43, 8.º, 4 tomos.

Todas estas versões, feitas sobre o original inglez, foram muito bem acolhidas do publico, já pela fidelidade da tradução, já pela perspicuidade e elegancia da linguagem, em que o traductor se esmerou, e pelo que mereceu os gabos dos entendidos. As edições acham-se de ha muito exhaustas, e os exemplares que apparecem são procurados.

Este distincto philologo, que desde muitos annos se entregara ao estudo profundo e meditado da lingua patria, tinha grandemente adiantado, ou quasi concluido um *Diccionario* da mesma, cuja publicação era esperada com impaciencia como obra magistral no seu genero, destinada a preencher o vacuo, que ainda se dá n'esta parte, e que tanto se deseja vêr supprido. Parece que o Sr. A. Herculano, herdeiro d'este precioso legado por disposição testamentaria do finado, tracta de dar-lhe a lima e perfeição de que ainda carece não perdendo de vista este importante negocio. É portanto de esperar que em breve tenhamos o contentamento de possuir e apreciar um trabalho, que nunca virá cedo para satisfazer á justa expectativa do publico, e á necessidade dos estudiosos. (Innocencio, 1858: I/63-64)

A este verbete juntámos os de Pinheiro Chagas (1883), Maximiniano Lemos (1900-1909), de Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues (1912) e de Eduardo Noronha (19?-1921) em obras congéneres.⁷ À informação supracitada acrescentam Pinheiro Chagas que Ramalho e Sousa «[r]edigiu um Suplemento ao Independente de que saíram 72 numeros em 1821 e 1822» (1883: 140) e Maximiniano Lemos que «era philologo de grande merecimento» e que o dicionário que deixara incompleto e legara a Alexandre Herculano fora por este vendido «á Academia Real das Sciencias em cuja posse esta» (1900-1909: 261). No essencial, porém, os dados mantêm-se constantes, havendo apenas alguma oscilação acerca do local de nascimento («perto da Villa de Murça segundo uns, em Villa Pouca d'Aguiar segundo outros» [Chagas, 1883: 140; Pereira e Rodrigues 1919: 81]) e data da morte («m. a 10 ou 16 de junho de 1857» [Chagas, 1883: 140]). De salientar ainda que Pinheiro Chagas, Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues juntam às traduções autógrafas a referência a «Os Desposados» (Chagas, 1883: 140) ou «Os esposados» (Pereira e Rodrigues: 1912).

PASSO 2. CONFIRMAÇÃO DE DADOS EM ARQUIVOS E BIBLIOTECAS — PARTE 1: DO SUCESSO

Recolhida a informação genérica contida em obras de referência, impunha-se verificá-la, resolver hesitações, ampliar a pesquisa. Num primeiro momento consultámos diversos arquivos em que obtivemos dados mais precisos. Assim, no Arquivo Distrital de Vila Real disponibilizaram-nos uma cópia da certidão de nascimento do tradutor; no Arquivo da Universidade de Coimbra conseguimos reproduções do Livro de Certidões de Idade, das Relações dos Estudantes matriculados na Universidade de Coimbra (anos 1819-20, 1823-24, 1824-25 e 1825-26, do Livro de Matrículas (anos 1819-20, 1823-24, 1824-25 e 1825-26), do Livro de Exames e Actos e Graus (com registos a 12 de Junho e 28 de Junho de 1820, 30 de Junho e 20 de Julho de 1824, 7 de Junho e 12 de Julho de 1825 e 1 de Junho de 1826); no Arquivo da Torre do Tombo obtivemos acesso ao Testamento de Ramalho e Sousa, redigido a 20 de Dezembro de 1854, e à Certidão de Óbito, assim como à Escritura

⁷ Manoel Pinheiro Chagas (1883), *Diccionario Popular historico, geographico, mythologico, biographico, artistico, bibliographico e litterario*, 11.º vol., Lisboa: Typographia da Viuva Sousa Neves, p. 140; Maximiniano Lemos (1900-1909), *Encyclopedia Portuguesa Illustrada: Diccionario Universal*, vol. X, Porto: Lemos & C.^a, Sucessor, p. 261; Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues (1912), *Portugal. Diccionario Historico, Chorographico, Biographico, Bibliographico, Heraldico, Numismatico e Artistico abrangendo a minuciosa descripção historica e chorographica de todas as cidades, villas e outras povoações do continente do reino, ilhas e ultramar, monumentos e edificios mais notaveis, tanto antigos como modernos; biographias dos portuguezes illustres antigos e contemporaneos, celebres por qualquer titulo, notaveis pelas suas acções ou pelos seus escriptos, pelas suas invenções ou descobertas; bibliographia antiga e moderna; indicação de todos os factos notaveis da historia portugueza, etc., etc.*, vol. VI, Lisboa: João Romano Torres & C.^a, p. 81; e Eduardo Noronha (19?-1921), *Diccionario Universal Illustrado: Linguístico e Encyclopédico*, vol. X, Lisboa: João Romano Torres & C.^a, p. 97.

capítulo 2: homem de palavra(s): escavações, frustrações & fragmentos

de venda dos direitos do *Diccionario inedito da lingua portugueza* que Alexandre Herculano fará a 1 de Fevereiro de 1867 à Academia Real das Ciências.

Bem sucedidas foram também diligências para comprovar que cargo ocupara Ramalho e Sousa na Secretaria d'Estado dos Negocios Ecclesiasticos e de Justiça porquanto encontrámos, no *Diario da Câmara dos Senhores Deputados da Nação Portuguesa*, dois documentos datados de 1835 e assinados por André Joaquim Ramalho e Sousa na qualidade de chefe da repartição da Justiça.

Documento 1:

Tabella comparativa da despeza feita com o sustento, e curativo dos presos nas cadeias da Cidade durante o governo da usurpação, e o actual Sistema Representativo.

Despeza media d'um anno durante o governo da usurpação, segundo a demonstração remetida a esta Secretaria d'Estado pela Comissão liquidataria do extinto Erario. (Documento A). 23:436\$524 réis

Despeza no anno de 1834, como se vê da conta remetida pela actual Comissão encarregada do melhoramento das cadeias da Capital. (Documento B) 15:034\$783 réis

Diferença para menos na actual Administração.
8:401\$741 rs.

Secretaria d'Estado dos Negócios e ecclesiasticos e de Justiça, 20 de Janeiro de 1835.
O Chefe da Repartição da Justiça
André Joaquim Ramalho de Sousa

Documento 2:

(Documento A)

Demonstração da despesa media que se fazia pelo extinto Erario com o sustento, e curativo dos presos das cadeias desta Cidade, calculada sobre os tres annos, que decorreram desde o primeiro de Julho de mil oitocentos e trinta, até o ultimo de junho de mil oitocentos trinta e tres, comprehendendo as addições que annualmente se pagavam pelas folhas processadas no mesmo extinto Erario com a referida applicação.

Lisboa e Comissão de Liquidação do extinto Erario, dezeseis de Janeiro de mil oitocentos trinta e cinco. - Antonio José Pedroso d'Almeida.
Está conforme.

O Chefe da Repartição da Justiça
André Joaquim Ramalho e Sousa

(*Diario da Camara dos Senhores Deputados*, 1835: 76 e 79)

Ramalho e Sousa parece ter exercido o cargo de Chefe da Repartição da Justiça na Secretaria d'Estado dos Negocios Ecclesiaticos e da Justiça entre 1833, data da carta a José Pedro Luna, e 1837, altura em que pede a aposentação, tal como podemos ler no *Diario*

das Cortes Geraes Extraordinárias, e Constituintes da Nação Portuguesa de 8 de Março de 1837, a seguinte menção na secção de «Correspondencia»:

Um Officio do mesmo Ministerio [da Justiça] acompanhando a cópia do Decreto de 15 de Fevereiro ultimo, pelo qual Sua Magestade a Rainha houve por bem fazer mercê ao Official maior graduado daquella Secretaria d'Estado, André Joaquim Ramalho e Sousa, deve aposentar com metade do ordenado, que actualmente compete aos Officiaes ordinarios da mesma Secretaria, ficando esta mercê dependente da approvação das Côrtes. - Foi remetido á Commissão de Fazenda. (08.03.1837: 167)

Comprovada que está a actividade profissional de André Joaquim Ramalho e Sousa após a vitória liberal, não temos notícia sobre exercício de outra profissão até à data da morte em 1857.

PASSO 2. CONFIRMAÇÃO DE DADOS EM ARQUIVOS E BIBLIOTECAS — PARTE 2: DO INSUCESSO

1.

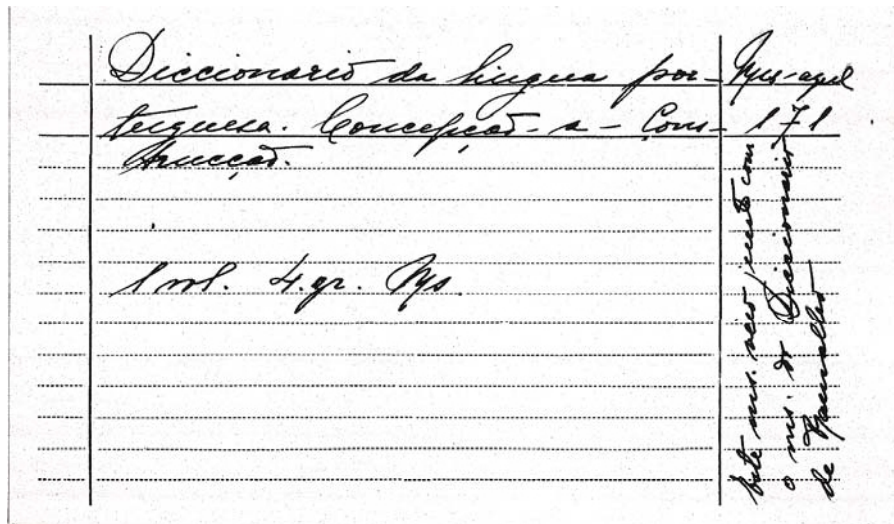
A alegada actividade jornalística de Ramalho e Sousa mereceu-nos atenção imediata por duas razões diversas: por um lado, a ter Pinheiro Chagas razão, situaria Ramalho e Sousa em Lisboa num período em que não há registos na Universidade de Coimbra (1821-1822) e a exercer uma actividade pública e, por outro, porque, consultado o *Suplemento ao Independente*, verificámos tratar-se de período de alguma intervenção política, o que permitiria adicionar um traço à figura de Ramalho e Sousa. A compulsão do periódico mostrou-se, porém, parca em pormenores. Os artigos apenas referenciam «o Redactor» numa e o nome de Ramalho e Sousa não é mencionado em nenhum dos 72 números. O único indício de que Pinheiro Chagas não se equivocou surge no *Diario das Cortes Geraes e Extraordinarios da Nação Portuguesa* em que, no n.º 210, de 26 de Outubro de 1821, pode ler-se que deu entrada «um requerimento de *André Joaquim Ramalho e Sousa*, pedindo licença para imprimir no seu periodico a acta de cada uma das Sessões das Cortes sobre o qual havendo alguma discussão, se propoz á votação — se se deve imprimir todos os dias a acta das Cortes em folha volante? E se venceu que sim. Propoz-se mais se a impressão deve ficar a cargo da Commissão da redacção do Diario? E se venceu, que sim. Consequentemente foi indeferido o requerimento» (26.10.1821: 2805). Como é evidente, porém, não havendo menção ao nome do periódico, apenas vemos confirmada a actividade jornalística e podemos supor tratar-se do *Suplemento ao Independente*. Se assim for, sabemos que, em 1821, Ramalho e Sousa morava na Rua da Bica de Duarte Bello, n.º 11 (*vide* anúncio, por exemplo, no *Suplemento ao n.º 12 do Independente*): «Assina-se para este Periodico em Lisboa em casa do Redactor, na rua da Bica de Duarte Bello n.º 11, e nas lojas do [sic] Srs. Jorge Rey, defronte dos Martyres, Antonio Pedro

capítulo 2: homem de palavra(s): escavações, frustrações & fragmentos

Lopes, rua dos ourives do ouro, e João Henriques, no fim da rua Augusta — Em Coimbra em casa do Sr. João Lopes de Sousa — E no Porto em casa do Sr. Duarte Lessa — Preço da assinatura por tres mezes 5\$760 réis na lei».

2.

Na tentativa de verificar actividade dicionarística de Ramalho e Sousa — documentada na escritura de Herculano e em dois relatórios apresentados à Academia Real das Sciencias⁸ —, consultámos a biblioteca daquela instituição, onde o insucesso foi (quase) total. O único registo bibliográfico que encontrámos foi uma ficha relativo a um dicionário em que, à margem, na vertical, se escreveu: «Este ms. veio junto com o ms. do Diccionario de Ramalho» (*vide infra*). Mais uma vez, mero vestígio em que resta a mediação como sinal do desaparecimento do próprio objecto.



Do *Diccionario de Lingua Portuguesa* não há outros indícios, a não ser três manuscritos (Ms. A 29, MS. A 30 e MS. A310) intitulados *Apontamentos para o Diccionario de Lingua Portuguesa de Ramalho* (*vide cópias infra*). Estes manuscritos numerados não têm data, nem autor, nem qualquer outra referência que possa ajudar-nos a situá-los. Parecem

⁸ Referimo-nos aos documentos disponíveis na Biblioteca Nacional: *Relatorio da Comissao encarregada de propôr a Academia Real das Sciencias de Lisboa o modo de levar a effeito a publicação do Diccionario da lingua portugueza* (1870) e *Relatorio apresentado á Academia Real das Sciencias de Lisboa ácerca do "Diccionario da lingua portugueza"* (1887), assinado por Latino Coelho. De salientar que os dois documentos são contraditórios, pois o primeiro afirma os méritos do legado de Ramalho e Sousa, ao passo que o segundo menoriza o manuscrito e lamenta o dinheiro que a Academia pagou a Alexandre Herculano por ele: «Da verba destinada ao Diccionario 40\$000 réis por mez eram consignados a pagar as prestações pela compra do manuscrito de Ramalho, feita pela Academia ao sr.

cadernos para trabalhar o legado de Ramalho e Sousa, cuja forma permanece, no entanto, envolta em mistério porquanto os relatos que nos chegaram dão indicações diversas. Senão vejamos:

Testamento de Ramalho e Sousa:

Á disposição do meu excellente amigo Alexandre Herculano (autor da Historia de Portugal) a quem nomeio meu testamenteiro [192v], deixo o exemplar do meu uso da quinta edição do diccionario de Moraes, os meus dous volumes manuscritos relativos á feitura de um diccionario digo manuscritos de vocabulos portugueses, e tudo quanto eu tiver de manuscritos relativos á feitura de um diccionario da lingua portugueza em que eu trabalhava ajudado dos valiosos, vastos e profundissimos conhecimentos e illustrada critica d'aquelle meu excellente amigo. (Ms. XV-S-56: 192v)

Escritura entre Alexandre Herculano e Academia Real das Ciências:

E logo pelo primeiro outhorgante foi dito na minha presença e das testemunhas adiante nomeadas e abaixo assignadas, que em virtude de ajuste feito com a sobredita segunda classe da Academia Real das Sciencias de Lisboa, pela presente escriptura e na melhor forma de direito, faz cessão a favor da da [sic] mencionada segunda classe; sem reserva alguma, e com todos os direitos que a lei lhe reconheça e garanta do Diccionario inedito da lingua portugueza, que possui e foi começado pelo Bacharel André Joaquim Ramalho e Souza, já fallecido, e bem assim de todos os mais papeis constantes da relação que foi apresentada á referida classe e se acha rubricada por elle outhorgante e pelo secretario delle; cessão que assim faz pelo preço e quantia de dez contos de reis, metal sonante, pagos em vinte annos em prestações mensaes, cuja importancia annual nunca seja inferior a quatro centos e oitenta mil reis, recebendo neste acto os minimos dos vinte annos que são quatrocentos mil reis. (1867: 115v)

Relatório da Comissão encarregada de propôr a Academia Real das Sciencias de Lisboa o modo de levar a efeito a publicação do Diccionario de lingua portugueza:

O Diccionario do sr. Ramalho é o producto de largos annos de diuturna e laboriosa applicação. É incontestavelmente o mais copioso de vocabulos e de phrases de quantos se teem composto na lingua portugueza e a Academia e o paiz devem á memoria do seu incansavel compilador o mais justo testemunho pelo eminente serviço, que prestou á linguagem patria e pela fecunda applicação, que durante uma grande parte da sua vida, soube dar aos ocios, que lhe restavam das suas importantes funções publicas.

Não está, porém, o Diccionario em condições de ser dado immediatamente á estampa. Apesar da riqueza do seu vocabulario, muitas palavras haverá ainda que ajuntar áquelle vasto repositorio e outras, porventura, que supprimir, como adiante se dirá, quando a commissão expozer o methodo para alcançar a final redacção do manuscripto.

As definições nem sempre são irreprehensiveis e muitas d'ellas carecem de correcção.

Todavia o trabalho, que ainda resta executar, não é tão vasto que não possa affirmar-se com certeza estar vencida a principal difficuldade e preparado o caminho para que a nossa respeitavel corporação venha a dotar o paiz com um Diccionario verdadeiramente nacional, sellado com o cunho da auctoridade academica. (1870: 4)

Alexandre Herculano por 10:000\$000 réis pagos em 20 annos, que terminaram em dezembro de 1886» (12).

Latino Coelho:

São tão poucos e tão incompletos os subsidios aproveitaveis para um grande dictionario da Academia, que não poderam dispensar ao director o continuo trabalho de minuciosa investigação. Tudo quanto se podia utilizar se reduziu ao manuscripto de Ramalho, *que é apenas um modesto vocabulario, ou antes uma copia de Bluteau e de Moraes com a addição de algumas palavras, e a indicação de alguns raros textos, muitas vezes sem apontar a obra, nem o auctor*; e ao Dictionario antigo da Academia, o qual não passou da letra A, e apesar dos apodos motejos, com que se tem pretendido modernamente deslustrar o merito incontestavel da sua enorme erudição, não teve no seu tempo obra semelhante, que se lhe avantajasse em plano e execução. (Latino Coelho, 1887: 11-12, itálicos nossos)

Ora os manuscritos, de que apresentaremos capa e primeira página, não parecem reproduzir nenhuma das descrições *supra*. Acresce terem os manuscritos características que os distinguem uns dos outros. Assim:

- **Manuscrito Azul 29:** apenas a letra A («Abade» a «Azurrar») a 1 coluna. Letra elegante, grande, inclinada.
- **Manuscrito Azul 30:** A-Z («Abaixador» a «Zwinglianos»), muitas emendas e acrescentos, em quadrícula com 20 palavras por página. Letra pequena, arredondada.
- **Manuscrito Azul 31:** A-Z («Abaixador» a «Zwinglianos»), algumas emendas e alterações integradas, em quadrícula com 20 palavras por página. Mais acrescentos. Letra pequena, arredondada — aparentemente a mesma do Manuscrito Azul 30. (As primeiras 17 páginas estão danificadas no canto inferior esquerdo.)

Do manuseio dos volumes sobram mais perguntas do que respostas: no testamento André Joaquim Ramalho e Sousa fala de dois volumes, na Academia há três, nenhum com referência específica que permita identificar a autoria dos textos. Será o 1.º volume de Ramalho? E os outros? Por outro lado, o Relatório da Academia fala de definições, e o que temos aqui são apenas listas de vocábulos. Daí que expressemos tentativamente a hipótese de serem apenas cadernos de trabalho ou de Latino Coelho ou do único colaborador que este diz, em 1887, ter.⁹

⁹ No *Relatório* de 1870, propõe-se que, além de um director, se contratassem dois colaboradores: «Talvez para não onerar demasiado o cofre da Academia, seriam bastantes dois auxiliares, podendo este numero acrescentar-se, quando o processo da revisão demonstre ser insufficiente o pessoal, a principio destinado» (4-5). Já em 1887, Latino Coelho declara: « Os recursos destinados á redacção do Dictionario apenas consentem que se pague a um só collaborador, o que torna forçosamente demorada a conclusão de uma obra de tanto fôlego e de tão largas dimensões. Cada folha de 450 bilhetes, segundo foi determinado pela Academia, é paga por 40\$000 réis. Nem o director, nem o collaborador recebem nada senão pelo trabalho effectivamente realisado. O preço de cada folha só lhes é pago, quando o manuscripto será entregue e arrecadado no archivo correspondente» (1887: 12).

menções ao tradutor, podemos inferir que Teófilo Braga considerava o tradutor injustamente esquecido.¹⁰

3.

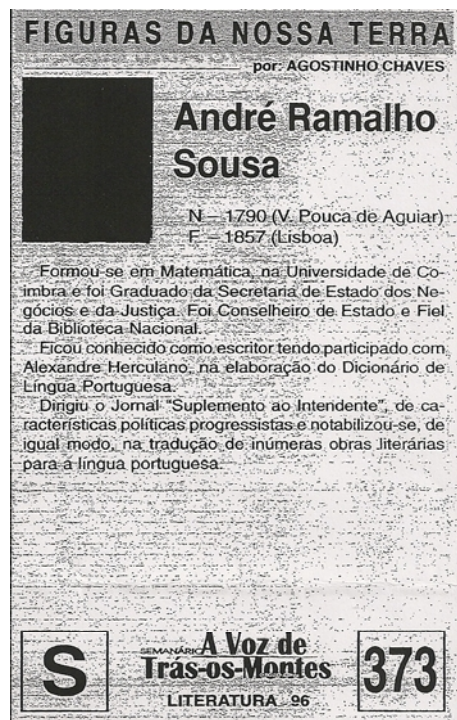
Gorado ficou também o esforço de encontrar provas materiais de que André Joaquim Ramalho e Sousa tivesse pertencido ao «Conselho de Sua Magestade».

4.

Também consultámos, sem êxito, documentos relativos ao Cadastro de Funcionários (1796-1888) e ao Registo de Moradas dos Funcionários (1796-1866) da Biblioteca Nacional, com o intuito de verificar a informação contida n' *A Voz de Trás-os-Montes* que, a 6 de Dezembro de 2001, publica, na rubrica «Figuras da Nossa Terra», um pequeno perfil de André Ramalho e Sousa. Neste se afirma ter sido o tradutor «Fiel da Biblioteca Nacional». Tal indicação não parece confirmar-se. De resto, a informação contida no pequeno texto de Agostinho Chaves é bastante equívoca e displicente, como pode ver-se em reprodução à direita.

¹⁰ Para fundamentarmos esta afirmação que poderá parecer ousada, vide citação já transcrita de *História da Literatura Portuguesa* (s.d.: 331), assim como a seguinte apreciação que consta do *Manual de História da Literatura*: «Os romances com que Walter Scott avivou as tradições da Escócia também produziram uma grande impressão em Portugal, e *alguns d'elles foram admiravelmente traduzidos por José Maria Ramalho e Sousa*. O romance historico era uma fôrma transitoria, que tinha de ser substituida pelo desenvolvimento da erudição; é este o seculo dos grandes historiadores» (1875: 462). Claro que, de alguma maneira, Teófilo propicia também a invisibilidade ao enganar-se no nome próprio do tradutor, a quem chama «José Maria», mas todas as referências a André Joaquim são elogiosas, o que, na narrativa agreste de Teófilo, não é coisa pouca, e sobretudo existem, ao contrário do que sucede com outros registos historiográficos posteriores. Vide ainda referência em *Curso de História da Literatura*: «No *Panorama*, redigido por Herculano até 1842, em que se achou envolvido na reacção cartista, iniciou elle o romance historico segundo os modelos de Walter Scott, que então estava sendo traduzido em portuguez por André Joaquim Ramalho e Sousa; alli publicou o *Bobo*, a *Dama pé de Cabra*, o *Parocho da aldêa*, parte do *Monge de Cister*, a *Morte do Lidador* e outras pequenas novellas sob o titulo de *Lendas e Narrativas*» (1885: 386). De salientar ainda que, não sendo o único tradutor de Walter Scott, apenas Ramalho e Sousa é nomeado e referido em estreita ligação com o surgimento do romance histórico em português, de resto posterior às primeiras três versões deste autor (*Ivanhoe*, *Quentin Durward*, *Kenilworth*).

capítulo 2: homem de palavra(s): escavações, frustrações & fragmentos



PASSO 3. CONSULTA DE PERIÓDICOS

Quanto à actividade de tradutor, houve que consultar e recolher recensões críticas nos principais periódicos da primeira metade de Oitocentos, num trabalho tão demorado quanto empolgante. Em rigor, impõe-se dizer que a tarefa foi um tudo-nada facilitada pela sistematização, ainda que, por vezes, lacunar, que encontramos em Pires (1979), Gonçalves Rodrigues (1992), Lousada (1998) e, muito posteriormente e já sobretudo para confirmação, em Castanheira (2006).

Os periódicos foram também a fonte privilegiada para aferir da relevância de André Joaquim Ramalho e Sousa no espaço público coevo, o que é amplamente testemunhado (1) pelas inúmeras referências aos seus méritos como tradutor dentro e fora do espaço consagrado à crítica literária, (2) pela controvérsia que se gerou, em 1842, a propósito da apreciação de *Kenilworth*, entre António Feliciano Castilho e D. João de Azevedo, e (3) pela forma calorosa e generalizada com que a imprensa noticia a sua morte.

PASSO 4. BIBLIOGRAFIA SOBRE CONTEMPORÂNEOS

Na ausência de bibliografia sobre tradutores oitocentistas — mesmo a maior parte dos estudos de reflexão tradutológica partem de um interesse maior pelo autor do que pelos tradutores —, houve que recorrer a obra diversa sobre contemporâneos seus,

particularmente Alexandre Herculano, a quem o uniam fortes laços de estima, e António Feliciano Castilho, de quem era compadre. Parte desta bibliografia refere André Joaquim Ramalho e Sousa marginal e displicentemente (*vide* Nemésio, 2003), mas, juntando-se todos os aportes e fragmentos, conseguimos obter uma imagem, embora difusa e, em parte, espectral, a lembrar ironicamente as descrições que do Eidolon fazem os autores de papel nas narrativas scottianas.

Ensaieiros, ainda assim, uma espécie de narrativa.

RETRATO DO TRADUTOR ENQUANTO ESPECTRO.

Theory

I am what is around me.

Women understand this.

One is not duchess

A hundred yards from a carriage.

These, then are portraits:

A black vestibule;

A high bed sheltered by curtains.

These are merely instances.

Wallace Stevens, *Harmonium*

André Joaquim Ramalho e Sousa nasceu a 22 de Julho de 1790 em Vila Pouca de Aguiar, comarca de Vila Real, filho de António José Ramalho e Josefa Luísa de Sousa (*vide* certidão de nascimento em anexo). Nada sabemos acerca das suas origens sociais e, durante as primeiras quase três décadas de vida, desconhecemos-lhe percurso e paradeiro. Voltamos a encontrá-lo, em 1819, nas listas de admitidos ao 1.º ano dos cursos de Filosofia e Matemática na Universidade de Coimbra. Tem 29 anos. A crer no interessante estudo de Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos (1988) e à falta de melhor explicação, Ramalho e Sousa faria talvez parte dos intelectuais do tipo I, i.e., daqueles que partiam de «uma situação desfavorecida para qualquer das formas de capital consideradas [sociais, económicas e culturais]» (Santos, 1988: 40), porquanto a entrada tardia na universidade era disso sinal:

A via clássica da formação escolar, que passava pela aprendizagem das Humanidades para ascender à Universidade e por fim obter o grau (bacharel, licenciado, doutor), revelar-se-ia acidentada e tortuosa para os que vinham de famílias desfavorecidas e mais suave e regular para os que *naturalmente* lhes estavam destinados.

Para os primeiros, em regra, era tardia a entrada na Universidade como tardio já tinha sido o início dos seus estudos secundários. Luz Soriano, por exemplo, iniciara-os aos 20 anos e matriculara-se na Universidade aos 23. Pelo contrário, os filhos das famílias socialmente favorecidas entravam pelo Latim com 9 ou 10 anos e prolongavam aqueles estudos (Gramática Latina, Filosofia Moral e Racional, Aritmética e Geometria, Retórica e Grego) durante cerca de 6 a 7 anos até atingirem os 16 anos requeridos para dar entrada na Universidade. (*Ibidem*: 71)

Ora, André Joaquim Ramalho e Sousa inscreve-se na Faculdade de Matemática como aluno ordinário e na Faculdade de Filosofia como aluno obrigado. Temos registos de matrícula nos anos de 1819/1820 (1.º ano), 1823/1824 (2.º ano), 1824/1825 (3.º ano) e 1825/1826 (4.º ano de Matemática).¹¹ O interregno de três anos de 1820 a 1823 explica-se pela actividade jornalística em Lisboa, nos anos de 1821 e 1822, que há-de ter sido motivada também politicamente, já que o nome de Ramalho e Sousa é citado pela Junta Expurgatória de 1823¹² que, na Sessão 12.ª de 5 de Abril de 1824, averba:

Decidio-se que fossem esperados todos os mais que assignaraõ a Carta de 21 de Abril, porem excluidos do 6.º anno, os Bachareis Formados que ali se assinaraõ, e alem destes que fossem esperados

André Joaquim Ramalho e Souza do 2.º

Mathematico

Alexandre Maria Monteiro do 1.º

Mathematico

Decidiose que o Protesto das extintas Cortes Lavrado na Sessão de 2 de Junho fosse bastante para motivar por si só a proposta para exclusão da Universidade.

[...]

D. P.^{al} Mendoça Ref.^{or} R.^{or}

Fr. Fortunato de S. Boaventura (*apud* Rodrigues, 2007: 909)

A fazer fé na transcrição das sessões constante *A Universidade de Coimbra. Figuras e Factos da sua História*, André Joaquim Ramalho e Sousa terá sido absolvido mais tarde,

¹¹ Vide termos: IV-1ªD-2-4-39 - fl. 250 v.; IV-1ªD-2-4-43 - fl. 269 v.; IV-1ªD-2-4-44 - fl. 238 v. ; IV-1ªD-2-4-45 - fl. 212 (Matemática) e IV-1ªD-2-4-39 - fl. 279; IV-1ªD-2-4-43 - fl. 334; IV-1ªD-2-4-44 - fl. 296 v. (Filosofia).

¹² A Junta Expurgatória é um organismo criado em 1823 por disposição régia e visava cercear o comportamento político e moral de docentes, discentes e funcionários: «Em 14 de Dezembro de 1823, teve lugar na Sala de Exames Privados dos Paços Reais das Escolas a instalação da Junta Expurgatória, criada pelo Alvará Régio de 5 daquele mês e ano. O seu escopo era, segundo se lê no referido documento, preservar a Universidade de doutrinas consideradas perigosas para a religião e para o Estado, segundo a sua política de então, e ainda manter e garantir o bom aproveitamento pedagógico e a disciplina escolar» (Rodrigues, 2007: 879). De salientar o facto de os originais dos documentos que Manuel Augusto Rodrigues transcreve, i.e., o registo das decisões tomadas durante as sessões, estarem na Houghton Library da Universidade de Harvard. O volume onde estão inscritos intitula-se exemplarmente *Livro de Registo dos Papéis e Documentos Particulares e de Segredo da Universidade de Coimbra* (vide *ibidem*: 879-880, nota 1).

porquanto na Sessão 24.^a de 14 de Junho se declara: «Decidiose que fossem absolvidos todos os Estudantes esperados das sessoens antecedentes, menos aquelles de quem se provasse algum facto de impied.^e» (*ibidem*: 918). Ora, certo é que encontramos Ramalho e Sousa inscrito em 1825/1826.

Deste modo, parece legítimo supor que, no seguimento da revolução de 1820 e do entusiasmo liberal, Ramalho e Sousa tenha interrompido os estudos e vindo para Lisboa participar nos acontecimentos políticos. Esta hipótese encontra (alguma) fundamentação no requerimento que dirige às Cortes em 1821 (*vide supra*). Em 1823, possivelmente no seguimento do golpe conhecido por Vilafrancada, regressa à Universidade, onde o vemos suspeito de ligações ao liberalismo em 1824. Contudo, sobrevive-lhes e termina o bacharelato em Matemática.¹³

De 1826 a 1831, os anos são novamente de invisibilidade. Não há registo de actividade pública.¹⁴ Entre 1831 e 1837, data em que o Major Luna reproduz a carta de Ramalho e Sousa a que fizemos referência atrás, todos os relatos são mediados e imprecisos. As fontes são sobretudo *A História da Literatura Portuguesa* (1872) de Teófilo Braga, *A Mocidade de Herculano* (1933) e *Os Exilados* (s.d.) de Vitorino Nemésio — obras magníficas de literatura e erudição mas muito lacunares em termos metodológicos porque as formas que o saber toma, ao longo dos tempos, são também históricas e a fundamentação das afirmações e a indicação de fontes nem sempre fazia parte dos requisitos de então.

Com esta ressalva, podemos dizer que tanto Teófilo como Nemésio colocam Ramalho e Sousa no caminho dos exilados políticos, localizando-o, em 1831, primeiro em Inglaterra e depois em Rennes. Citamos a mão-cheia de referências que encontrámos sobre este anos como evidência de um percurso que, sendo singular, começa já a apontar para interdependências que serão — parece-nos — relevantes quer para a actividade translatória, quer para a recepção dela pelos contemporâneos. São cinco excertos à procura de uma personagem.

1.

Ramalho e Sousa que, também estivera em Inglaterra durante a emigração e que conhecia o dialecto escocês, tentou traduzir alguns dos principais romances de Walter

¹³ Durante os anos em Coimbra reside na Rua das Fangas, n.º 34 (1819/20), no Rego d'Agoa, n.º 40 (1823/24), novamente na Rua das Fangas n.º ? (1824/25) e na Rua do Cabido n.º ? (1825/1826).

¹⁴ Ou talvez seja mais avisado dizer, dado o estado dos arquivos e bibliotecas onde pesquisámos, que nada encontrámos, apesar da procura insistente.

Scott, tais como *Waverley*, *Quintino Durward*, *Ivanhoe* e *Ana de Gierstein* [sic]. (Braga, s.d.: 219)

2.

É Bulhão Pato que nos diz que se os seus companheiros foram três, e em França os mesmos de Plymouth. Nomes? Herculano, que no *chasse-marée* viajara com cinco portugueses, só identifica um: o major Celestino Soares. Ficam no escuro quatro, e tão-pouco se sabe se Celestino seria do número dos companheiros de casa em Rennes. A circunstância de André Joaquim Ramalho o ter contemplado em testamento, conjugada com outras provas de amizade dadas pelos dois em vida, quase nos dá a certeza de que seria ele um dos que compartilharam com Herculano «em solo estrangeiro o pão do opróbrio» e «nossa vida de vagabundos», uma vez que Ramalho o acompanhou na *Juno* à Terceira. (Nemésio, 2003: 544)

3.

Para o [quartel] dos Capuchos, onde estava o Corpo Académico, tinham marchado, entre outros, com números novos: o setenta, Aguiar; o setenta e dois, Garrett; o setenta e cinco, Júlio Gomes; o setenta e nove, José Silvestre; o oitenta e nove, Manuel António Velez Caldeira Castelo Branco, depois ministro; finalmente o noventa e quatro, André Joaquim Ramalho, companheiro de Herculano nas horas incertas de Rennes e seu filho espiritual nas traduções de Walter Scott. (*Ibidem*: 588)

4.

Lá [no brigue *Concórdia*] iria também o nosso P.^e Ramalho, assim separado de Herculano sob o número noventa e quatro. (*Ibidem*: 608)¹⁵

5.

Ao mesmo tempo que Herculano se transportava a Belle-Isle iam ali chegando outros emigrados de vulto, que o acompanhariam na viagem por mar. André Joaquim Ramalho vinha provavelmente de Rennes, e, com certeza, de Rennes também, José Silvestre. É pois de supor que jornadassem de lá os três com os voluntários todos, ou em pequenas levadas de acaso. (Nemésio, s.d.; 213)

Dos extractos supracitados, recolhemos a informação de que Ramalho e Sousa terá estado exilado em Inglaterra e em Rennes e que, tendo conhecido Alexandre Herculano em data e local que não sabemos precisar, formou com ele uma amizade que duraria até ao final da vida do tradutor (*vide* disposições testamentárias e dedicatória de *Waverley*, entre outros) e se sobreporia a outros relacionamentos. Aquando da ruptura entre Herculano e Castilho a propósito da recepção de *Eurico, o Presbítero* (*vide* Castilho, 1930:224-244), Ramalho e Sousa terá tomado o partido daquele, embora fosse padrinho de um dos filhos de António Feliciano. Tal resulta claro de uma carta que Castilho envia a Ramalho e Sousa a 23 de Fevereiro de 1847 a comunicar-lhe a morte do afilhado:¹⁶

¹⁵ A menção ao «P.^e Ramalho» é enigmática e, tanto quanto podemos julgar, equivocada. Em registo nenhum, incluindo a certidão de óbito, encontrámos indício de que Ramalho e Sousa pertencesse, ou tivesse em algum momento pertencido, ao clero. Não conseguimos portanto reconstituir as fontes ou as razões que terão levado Vitorino Nemésio a aplicar esta forma de tratamento ao tradutor.

¹⁶ Muito provavelmente, tratar-se-ia de Emílio, apesar de as datas discreparem ligeiramente: «Esqueceu-me mencionar um desgosto que encheu de tristeza em 1846 o coração paternal de Castilho: o

capítulo 2: homem de palavra(s): escavações, frustrações & fragmentos

Ill.^{mo} Snr. e Compadre (Amigo
não me atrevo a pô-lo)

Julgo dever meu participar a V. S.^a que, Deus, para ter mais um anjo na sua côrte, chamou no sabbado ultimo pelas tres horas da tarde para a sua presença o meu filho e afilhado de V. S.^a e que no domingo pela tarde foi o corpinho dado á terra no cemiterio de N. S.^a dos Prazeres.

Eu mesmo iria fazer vocalmente esta participação a V. S.^a se não fosse o achar-me doente e encerrado em caza, ha dois mezes, como V. S.^a terá sabido por meu cunhado: iria com toda a certeza ; apesar de ter já provas bem pouco equivocas, de que V. S.^a se cançou da minha amizade: o porquê, não o posso eu adivinhar ; presumi-lo... talvez! é de fé que andou ahi algum mecherico calumnioso, e para monstruosidade tão asquerosa, não conheço entre as pessoas a quem V. S.^a honra com o seu trato, senão uma, um vilão ingratisimo de quem eu tambem me chamei amigo. Esse individuo mais inventivo como maldizente, do que como poeta, deve ter sido, e nenhum outro, o que o mudou a V. S.^a a meu respeito, porque, que V. S.^a está mudado todos o conhecem e todos d'isso se admiram, quantos me teem sempre ouvido fallar a respeito de V. S.^a.

V. S.^a mesmo não pode deixar de o confessar: as duas ultimas vezes que nos vimos foi em casa de V. S.^a e não na minha, depois fui eu, com toda a minha familia, arrebatadamente para Campolide por ordem dos medicos, por se achar minha mulher gravissimamente doente ; em Campolide, que é um pequeno passeio de pé, até para minha mãe que tem 72 anos, fui visitado por todas as pessoas da minha amizade, excepto por V. S.^a; tive três dos meus filhos, por espaço de mezes, a morrer, tanto lá como depois de tornados á cidade, vi aqui toda a gente, e não vi a V. S.^a, enfim, tenho jazido de cama, e ultimamente perdi um filho... e nem assim V. S.^a me apareceu. Prenderia tudo isto em eu não ter ido despedir-me de V. S.^a quando partimos para o campo, limitando-me em lhe mandar por meu cunhado um recado vocal? não posso nem devo acreditar. A amizade solida dum homem de juizo não se destroe por uma pequena e forçada omissão de civilidade. Enfim, não quero endoidecer procurando o que de sorte nenhuma poderia achar ; seja qual fôr, acredite V. S.^a que, apesar de não saber desculpá-lo perante o meu coração, sou ainda e serei sempre

23 de Fevereiro de 1847.

De V. S.^a
Amigo m.^{to} certo e obrig.^o
António Feliciano de Castilho

Ill.^{mo} Snr.
André Joaquim Ramalho e Souza
Rua do Arco do Bandeira, n.º 15

S. Mão.
(Baião, 1950: 26-27)

O que os passos de Vitorino Nemésio parecem indiciar, e a carta de Castilho prova para lá de qualquer dúvida, é o facto de Ramalho e Sousa estar, já à data do exílio, perfeitamente integrado num círculo intelectual que poderá ter contribuído de forma decisiva para os modos como será acolhida a sua actividade tradutória, podendo talvez atribuir-se a consagração a dois fenómenos concorrentes. Por um lado, «o tempo de exílio [teria sido] vivido e reconhecido como um tempo de formação, ao longo do qual [teriam procurado]

fallecimento de seu terceiro filho, Emilio, com quatro annos apenas, e quando tudo pressagiava n'elle uma intelligencia extraordinaria» (Castilho 1930: 289).

satisfazer, num aprendizado que em Portugal não teria sido possível as necessidades de actualização de um saber que ia dos conhecimentos científicos e literários às regras de uma convivencialidade secularizada e mundana» (Santos, 1988: 114-115), e este tempo teria sido modelador de mentalidades e amizades, produzindo modos de pensar e fazer que caracterizariam esta geração. Por outro lado, o período de exílio teria também criado redes de produção, circulação e divulgação de sentido em que os membros tácitos encontrariam sustentação recíproca (*vide* Santos, 1983: 96, 116).

Especulações à parte, está documentado que, vindo provavelmente de Rennes, Ramalho e Sousa esteve na Ilha Terceira, onde, em 1832, integrou com o n.º 94 o chamado Corpo Académico do exército liberal (*vide* Luna, 1837). No mesmo grupo encontravam-se Joaquim Pinheiro Chagas (n.º 56), Joaquim António de Aguiar (n.º 70), João Baptista d'Almeida Garrett (n.º 72), José Silvestre Ribeiro (n.º 79), António Bernardo da Costa Cabral (n.º 108), unindo-os o facto de que «pela sua carreira social tinham frequentado a Universidade de Coimbra» (*ibidem*: 90). O Batalhão é assim descrito pelo seu comandante:

O distincto Corpo do meu Commando foi reforçado com a admissão de novos individuos que tendo-se alistado no Batalhão d'Emigrados , organizado em Belle-Isle, [Batalhão que podia continuar a ser um dos Corpos de Voluntarios do Exercito Libertador e rivalizar com aquelles que já tínhamos essa gloria] o maior numero dos individuos que o compunham eram pessoas distinctas e acreditadas, o que muito augmentava a força moral; em summa, eram daquelles que quasi todos tinham sido victimas do desprezo com que os nossos encarregados [nos paizes estrangeiros] haviam desprezado suas patrióticas reclamações, pedindo serem mandados para a Heroica Ilha Terceira; ao passo que para alli mandavam individuos que melhor fôra que os tivessem deixado ficar nos Depósitos. Todos os individuos do mencionado Batalhão desembarcaram fardados e armados como o Soldado Francez; isto é, trajando calça de panno vermelho; capote e barretina; armados de patrona e espingarda franceza; moxilla de peles, e um cantil de madeira á similhaça de um pequeno balde. (Luna, 1837: 89-90, parênteses rectos são do autor)

João Pedro Soares Luna prossegue depois com a transcrição do nome de todos quantos integraram o Corpo Académico e com o relato, por vezes de linguagem pitoresca, da sua estada na Terceira, da viagem até ao Continente e das aventuras durante o cerco do Porto. Embora o tom das *Memorias para servirem à historia dos factos de patriotismo e valor praticados pelo distincto e bravo **Corpo Académico** que fez parte do **Exercito Libertador*** seja frequentemente patético e queixoso — J. P. Soares Luna queixa-se do esquecimento a que foram votados «os nomes famosos dos Benemeritos e valentes Academicos» (*ibidem*: 139) —, a obra constitui uma fonte importante porque, para além de confirmar o empenho de Ramalho e Sousa nas lutas liberais, nos dá o único registo de

carta na primeira pessoa de que temos conhecimento. Embora haja notícia de duas ou três que lhe foram dirigidas (uma de Herculano, de 25 de Novembro 1850; outra da Condessa de Samodães, datada de 19 de Fevereiro de 1845,¹⁷ e uma terceira — já citada — de Castilho, de 1847), esta é a única em que podemos testemunhar André Joaquim a falar em discurso directo. Transcrevemo-la, pois, na íntegra:

Ill^{mo} Sr. == Em data de 16 do correspondente recebi a circular de V. S.^a com a cópia do Officio em que o Sr. Commandante Geral d'Artilheria ordena se lhe remetta uma relação dos Voluntarios Academicos que se acham exercendo empregos , como é disposto no Officio do Ministro da Guerra de 9 do corrente. == Pela Portaria copiada no reverso d'este terá V. S.^a a bondade de ver que a alternativa constante do Officio do Sr. Commandante Geral d'Artilheria se acha prejudicada a meu respeito ; por quanto pela citada Portaria tirando-se-me a liberdade para escolher desse-me uma ordem para cumprir ; e V. S.^a melhor que ninguem , conhece que eu sou religioso observador das ordens de quem , para dar-lhas, se acha authorisado , ainda mesmo que ellas me pareçam oppostas á *minha razão ou a meus desejos* , no primeiro caso fica-me recurso de representar : a sobredita Portaria mostra o que fiz. Do que deixo exposto se conhece a declaração que sou obrigado a fazer no momento : rogo porém a V. S.^a se digne acreditar que nunca posso recordar-me sem nobre orgulho de servir em tão benemerito e illustre Corpo, como o Corpo Académico. Deus Guarde a V. S.^a — Porto 17 de Março de 1833. — Ill.^{mo} Sr. João Pedro Soares Luna, Tenente Coronel Commandante do Corpo Academico — André Joaquim Ramalho de Souza. —

¹⁷ A carta da Condessa de Samodães, embora dirigida a Ramalho e Sousa, tem como assunto principal Alexandre Herculano. Citamos um excerto longo dela aqui por nos parecer revelar parte das estruturas do sentir e do tecido de relações da época: «Há quanto tempo que directamente não tenho procurado as noticias de V. S.^a? mas devo eu desculpar-me? não me tem V. S.^a feito o mesmo? pois bem se há falta ella é commum a ambos, e se eu a perdoo, deve V. S.^a perdoar-me; no emtanto por via do Conde, tenho sabido sempre do meu amigo Ramalho, e, com a certeza de que elle passava bem, ficavam preenchidos os desejos do meu coração. Hoje porem quero escrever-lhe directamente para lhe dizer que recebi o *Eurico*, e que me não posso dispensar de pedir-lhe a graça, de felicitar da minha parte o seu Autor, por este primeiro ensaio, verdadeiramente bello e sublime, como tudo quanto sai da penna d'Alexandre Herculano. A linguagem hé bellissima, pensamentos soberbos abundam em toda a obra, que é cheia de belezas, apresentando posições dramaticas de um effeito impossivel de exprimir. Isto hé o que me parece, olhando a Obra pelo lado do merecimento literario; agora, fazendo disso abstracção, como exprimir ao Snr. Herculano o meu reconhecimento na qualidade de mulher? Ah! como elle nos vinga das injustiças de que temos sido victimas! como elle nos diviniza, nos elleva, e, posso dizer-lhe, com que delicadeza elle nos analisa e mostra conhecer-nos! Receba pois o Snr. Herculano os meus agradecimentos, e saiba que, vingada pela sua penna elegante a metade da especie humana, ella não tem precisão de novos triumphos, este lhe basta. A introducção ao *Eurico*, está de tal maneira em harmonia com as minhas ideas, que me tem obrigado a repetir a leitura bastantes vezes; quem assim escreve, deve escrever sempre; é dever seu enriquecer a literatura patria, e salvar-nos tambem da zombaria dos Estrangeiros. Diga-lhe V. S.^a que me conte como assignante para o seu *Monge de Cister*, assim como para todas as suas publicações literarias» (*apud* Rebelo, 1910: 119-120). A carta é um documento precioso por várias razões: primeiro, porque atesta, mais uma vez, a amizade estreita entre Herculano e Ramalho e Sousa; segundo, porque revela, pela necessidade de mediação, a maior proximidade entre a Condessa e o tradutor do que entre aquela e o romancista; terceiro, porque é mais uma prova dos meios (sociais e culturais) em que Ramalho e Sousa se movia com aparente facilidade. A Condessa termina assinando «De V. S.^a Muito veneradora e obrigada». Saliente-se que Ramalho e Sousa já, em 1843, dedicara a tradução de *Anna de Geierstein* «À Ill.^{ma} e Ex.^{ma} Sr.^a Condessa de Samodães em Testemunho de Respeito e Consideração» (Ramalho, 1843).

capítulo 2: homem de palavra(s): escavações, frustrações & fragmentos

= Cópia. = Ministerio dos Negocios Ecclesiasticos e da Justiça = Repartição da Justiça = Sendo presente a S. M. I. o Duque de Bragança, Regente em Nome da Rainha, o Requerimento de Bacharel André Joaquim Ramalho de Sousa, Official d'esta Secretaria d'Estado, e actualmente Chefe da Repartição da Justiça na mesma Secretaria, no qual pedia não só ser dispensado do exercicio do seu emprego, concedendo-se-lhe regressar para o Corpo Academico, onde tem praça, até á entrada do Exercito Libertador na Capital do Reino, mas tambem que se lhe permitisse prescindir da prestação que vence, ficando a receber sómente o pret, até á mencionada época. Foi o Mesmo Augusto Senhor Servido indeferir ás pertencções do referido Bacharel, e determinar que elle passe a ter praça no Batalhão dos Empregados Publicos, como se acha definitivamente ordenado. O que S. M. I. Manda participar ao dito Bacharel para sua intelligencia e execução. — Paço no Porto em 17 de Março de 1833. == Joaquim Antonio de Magalhães. — Está conforme. Secretaria d'Estado dos Negocios Ecclesiasticos e da Justiça em 17 de Março de 1833. — Ramalho — Chefe da Repartição da Justiça. — (Luna, 1835: 299)

Esta carta, bem como muitos dos elementos citados atrás, atesta bem, ainda que enviesadamente, uma das conclusões de Lima dos Santos e a convicção expressa atrás de que o exílio, experiência fracturante que foi, terá sido também possibilidade de inúmeras cumplicidades e lugar de criação de múltiplas lealdades e solidariedades:

O balanço da experiência do exílio, para lá da diversidade de situações que implicava, traduzir-se-ia, em regra, por um alargamento do capital cultural e social dos emigrados que havia de ter importantes repercussões sobre o evoluir da *intelligentsia* liberal no segundo momento, quer no que respeita à sua estrutura (a ocupação de postos no aparelho de Estado, um factor-chave no definir da hierarquia intelectual de Oitocentos, dependeria, em grande parte, do capital social adquirido no exílio), quer no que respeita ao seu papel na renovação da realidade nacional. (Santos, 1988: 117)

Este posicionamento não rasura as múltiplas cisões que ocorreram depois de 1834, com a vitória liberal, antes privilegia uma perspectiva que terá também (en)formado a intelectualidade — ou grupos no seu seio — durante a chamada primeira geração romântica.¹⁸

O ano de 1833 encontra, pois, André Joaquim Ramalho e Sousa à frente da Repartição das Finanças no Ministério dos Negócios Eclesiásticos e de Justiça, cargo que, como vimos, ocupará até 1837, altura em que pede a aposentação com metade do ordenado. A fazer fé nos dados recolhidos por Fernando Guedes, um chefe de repartição ganhava 700\$000 por ano e ocupava «na hierarquia do funcionalismo público o terceiro lugar, imediatamente a seguir ao ministro e ao director-geral» e «gozava de um rendimento e de uma projecção social assinaláveis» (Guedes, 1987: 216-217).

¹⁸ Para uma visão mais disfórica mas complementar, vide Santos: «[A] partir da vitória liberal, a concorrência no mercado de trabalho intelectual ia manifestar-se com particular dureza. A conjuntura política permitia alargadas expectativas de carreiras atractivas, uma vez que se tornava patente a necessidade de modificar o pessoal do aparelho de Estado e de simultaneamente recompensar as clientelas saídas da guerra civil» (1988: 148). Cf. ainda Oliveira Marques (2002: 591ss.) e Torga/Roque (1998: 83ss.)

De 1837 até 1857, a única evidência de exercício profissional, em sentido lato,¹⁹ que nos chegou é a publicação de cinco traduções autógrafas: *Ivanhoé ou a Cruzada Britânica* (1838), *Quintino Durward* (1838), *Kenilworth* (1842), *Anna de Geierstein ou a Donzella do Nevoeiro* (1843) e *Waverley ou ha sessenta annos* (1845). Entre 1837 e 1845, Ramalho e Sousa é referido muitas vezes na imprensa como descreve Zulmira Castanheira *infra* (desta recepção daremos conta pormenorizada no capítulo 3 desta Parte):

Inicia-se essa série de notícias [sobre traduções de Walter Scott] com uma apreciação da tradução do romance *Quentin Durward* feita por André Joaquim Ramalho e Sousa (1790-1857), começada a publicar em 1838 («Quintino Durward por Walter Scott», *Bibliotheca Familiar, e Recreativa*, 1838), e duas outras, vindas a lume em Abril do mesmo ano, sobre duas traduções de *Ivanhoe* acabadas de editar («Ivanhoé. Novella de Sir Walter Scott, traduzida pelo Sr. A. J. Ramalho e Sousa», *O Correio das Damas*, e «Ivanhoe traduzido em vulgar». *O Panorama*). Significativamente, estes três artigos exemplificam desde logo o conteúdo habitual das notícias sobre as traduções portuguesas das obras de Scott: elogios rasgados a Ramalho e Sousa, considerado o melhor dos tradutores do romancista escocês; comparação entre as suas traduções e as publicadas em Paris por tradutores portugueses que partiam de versões francesas (E.P. da Câmara e Caetano Lopes de Moura); condenação veemente destas últimas; e exaltação dos romances de Walter Scott. (Castanheira, 2006: 702)

Que as traduções eram um cometimento afectivo (e financeiro?) importante, mostram-no as disposições testamentárias:

E de tudo o mais que á occasião do meu fallecimento me pertencer, deixo por minha herdeira a senhora Dona Luiza Francisca Bordaz (actualmente moradora na Rua Nova do Carmo, numero quinze, quarto andar, lado direito) a quem muito e muito agradeço os bons serviços que sempre me prestou, e o desvelo com que sempre me tem tratado, especialmente quando enfêrmo. Igualmente lhe deixo todos os exemplares das minhas traducções de alguns romances de Walter Scotte [sic] que ainda existirem em poder dos meus honrados amigos Bertrands, mercadores de livros, aos Martyres. (Ms. XV-S-56: 192 v.)

Certo é, porém, que não figuram entre os pertences mais valorizados de Ramalho e Sousa, que não as deixa a Alexandre Herculano ou aos afilhados,²⁰ mas à senhora que cuidou dele

¹⁹ Dizemos em sentido lato porque não há indícios de que Ramalho e Sousa tivesse traduzido outras obras que não estas — à excepção talvez de *Os Desposados* (1837) — ou que entendesse esta actividade numa acepção profissionalizante.

²⁰ Aos afilhados, filhos de duas personalidades públicas, deixa Ramalho e Sousa bens curiosos e dignos de nota, a provar algum à-vontade financeiro: «Deixo ao meu afilhado José da Costa Cascaes, filho legitimo do meu particular amigo Joaquim da Costa Cascaes (actual professor no Real Collegio Militar) toda a minha roupa de uso exclusivo de homem, e todos os meus papeis, folhetos e livros, excepto aquelles a que abaixo dou outro destino. Deixo á minha afilhada Maria, filha legitima do meu compadre Francisco Alves da Silva Taborda (ora actor no theatro do Gymnasio) seis inscripções da divida interna fundada, de cem mil reis cada inscripção, constantes dos numeros seis mil seis centos setenta e tres até seis mil seis centos setenta e oito inclusive» (*ibidem*: 192).

em tempos de doença, numa hierarquia afectiva evidente. Ainda assim, as traduções não são consideradas tão despidiendas que não sejam dignas de menção no testamento. Todavia, fica claro que o legado a Herculano é, para André Joaquim, o mais relevante em termos intelectuais, até pela elevada consideração com que se lhe refere:

Á disposição do meu excellente amigo Alexandre Herculano (autor da Historia de Portugal) a quem nomeio meu testamenteiro, deixo o exemplar do meu uso da quinta edição do diccionario de Moraes, os meus dous volumes manuscritos relativos á feitura de um diccionario digo manuscritos de vocabulos portugueses, e tudo quanto eu tiver de manuscritos relativos á feitura de um diccionario da lingua portugueza em que eu trabalhava ajudado dos valiosos, vastos e profundissimos conhecimentos e illustrada critica d'aquelle meu excellente amigo. (*Ibidem*: 192-192 v.)

De 1845 a 1857, abre-se novo período de silêncio, só interrompido por algumas menções em cartas de Alexandre Herculano a Joaquim Filipe de Soure (Silveira, 1946), referindo visitas a ou de Ramalho e, por fim, a morte deste:

1. 1851

Vim só na 2.^a fr.^a a Lisboa, e fui ao Ramalho renovando os antigos usos. (Silveira, 1946: 23)

2. (1854-?)²¹

Hontem á noite recebi a noticia de que o Ramalho estava a expirar. Sobreveio-me pouco depois uma sezão e estou muito moido. Assim mesmo vou a Lisboa porque supponho que o pobre Ramalho me fez testamenteiro. (*Ibidem*: 64-65)

3. (1855-1856)

Na 3.^a fr.^a vae o Ramalho. Dê ordem para o carro das mulas estar no Seixal á chegada do vapor com o banco e um colchão p.^a elle se deitar e o toldo. A tosse tem-se-lhe aggravado. Tudo são cousas para me dar gosto. (*Ibidem*: 82)

Segue-se a notícia da morte em 1857. Relativamente divulgada, nem a morte, porém, poupou o tradutor a atropelos e displicências. Mais uma vez, compilamos aqui os principais documentos encontrados, porque testemunham da (relativa) popularidade de Ramalho e Sousa enquanto figura pública (tradutor, filólogo e alto funcionário público):

1.

GAZETILHA

Fallecimento. Falleceu em Lisboa o snr. Antonio Joaquim Ramalho, official maior graduado da secretaria da justiça. O snr. Ramalho deixou muito adiantado um diccionario

²¹ Luís Silveira, o compilador, comenta a propósito da difícil datação: «Como este corpo de cartas [do Calhariz da Arrábida] não tem datas, e a natureza dos assuntos não permite fácil seriação, publico-o seguidamente com os n.ºs 13 a 57, embora tenha tentado a ordenação que se me afigurou mais aceitável» (Silveira, 1946: 27). Na realidade, o passo que aqui citamos tem, necessariamente, de ser de 1857, portanto posterior às cartas seguintes. A organização das cartas parece, de resto, ser preferencialmente temática e não cronológica. Fica assim explicada a distorção temporal.

capítulo 2: homem de palavra(s): escavações, frustrações & fragmentos

da lingua portugueza, em que ha muito trabalhava. (*O Nacional*, 16.06.1857: 2, sublinhado nosso)

2.

NOTICIARIO

Uma perda litteraria — As nossas letras acabam de perder um dos seus mais laboriosos cultores. O sr. Ramalho, um dos homens que conheciam a fundo os segredos e riquezas da lingua portugueza, e a quem ella devia alguns monumentos de puresa e elegancia, falleceu hontem. A versão de vários romances de Walter Scott, devido á penna do consciencioso philologo, hade sempre ser lida e consultada como exemplo de propriedade de linguagem, e, fonte de auctoridade de phraseologia para muitas das nossas exigencias de estylo. (*A Opinião*, 16.06.1857: 2)

3.

Noticias Locaes.

— *Fallecimento.* Em Lisboa falleceu Antonio Joaquim Ramalho, Offical maior graduado da Secretaria da Justiça, e traductor mui acreditado de *várias obras francesas*. (*O Periodico dos Pobres no Porto*, 17.06.1857: 628, sublinhados nossos)

4.

Noticias da Capital.

— Lê-se no *Jornal do Commercio* de 13:

— *Fallecimento.* Falleceu o Sr. Antonio Joaquim Ramalho, official maior graduado da Secretaria da Justiça. É o Sr. Ramalho bem conhecido pelas suas excellentes e mui correctas versões de alguns romances de Walter Scott. Trabalhava ha annos n'um dictionario da lingua portugueza, o qual deixou muito adiantado; e assegurão-nos que é obra de muito valor, porque o Sr. Ramalho empregava n'ella o maior esmero; e todos sabem que elle era um philologo diligente e cuidadoso, e se dedicará [sic] seriamente ao estudo da lingua. Os amantes das boas letras lamentão todos a morte do Sr. Ramalho, mui estimado igualmente pelo seu excellent character. (*Ibidem*: 630, sublinhado nosso)

5.

Falleceu em Lisboa o sr. Antonio Joaquim Ramalho, official-maior graduado da secretaria da justiça. (*A Ordem Pública*, 20.06.1857: 4, sublinhados nossos)

N'O *Panorama*, a 26 de Setembro de 1857, publicou Joaquim da Costa Cascaes um longo poema intitulado «Commemoração. Á Saudosa e Honrada Memoria do Senhor André Joaquim Ramalho e Sousa». Encomiástico e hiperbólico, o texto não fará história literária, mas serve para fazer um retrato do homem de quem afinal tão pouco sabemos. Passando naturalmente pelos lugares comuns a este tipo de poesia fúnebre, o poema tem o mérito de nos familiarizar com traços físicos — ainda que difusos, é certo — do tradutor e de iluminar traços biográficos menos públicos.

**capítulo 2: homem de palavra(s):
escavações, frustrações & fragmentos**

COMMEMORAÇÃO.

À SAUDOSA E HONRADA MEMORIA DO SENHOR
ANDRÉ JOAQUIM RAMALHO E SOUSA.

Correi lagrimas sentidas,
Que o peito não dá mentidas,
Onde hoje moram unidas,
Em modelo, sem egual

Sciencia, honra, virtude.
Ao som do triste alaude,
Casae-vos n'esse ataude,
Sobre a loisa sepulchral,

Que os restos mortaes abriga,
De quem, na vital fadiga,
Brilhante metal, sem liga,
Constante no valor seu;

Jámais, em sua alma rara,
A dôr do remorso entrara.
É que Deus, quando a creara,
Foi para si, para o ceo!

Oh que foi! — nem d'outra sorte,
Como luz, que aponta o norte,
Que affrontando a lei da morte,
Sempre imutavel ficou:

Se foge á culpa nociva,
Mas que bella, que atractiva,
A fraqueza nos captiva,
E a d'elle não cativou.

Não, que d'honra era evangelho
Aquelle peito era espelho,
Onde, a luz do bom conselho
Fulgurava, sem senão.

Como dia, que amanhece
Puro, e puro assim fenece;
Que respirando parece
No sopro da viração.

Como da donzella pura,
O — que Deus, na desventura,
Concedeu — diz a Escriptura —
Casto leito virginal.

Deus, n'aquelle peito honrado,
Cá na terra consagrado,
Tinha culto, não manchado,
Tinha culto, sem rival.

Oh! Quem pudera inda vel-o,
A um tempo, nobre, singelo,
Esse character modelo
Da verdade, e da razão.

Verdade, que noite e dia,
N'aquelle peito vivia;
Thebano, que não mentia,
Nem mesmo zombando — não.

D'agudo ver, alta a fronte,
Ar composto, o gesto insonte;
Semilhava, nobre Archonte
A Athenas dictando a lei.

Mas, um sorriso fagueiro
De seus labios companheiro,
Dizia-o — pae verdadeiro
Contemplando a tenra grei.

Desculpa dando ao inimigo,
Recto juiz para o amigo,
Juiz severo comsigo....
Oh quem mais foi — quem foi tal!

— Esse dominio de ferro
Em que, o ser livre era erro,
Evita: soffre o desterro
Longe da terra natal.

A dura sorte quinhoa
Do mais somenos. Eis soa
Imp'rial grito revoa:
= Vae ser livre o portuguez. =

Punge-o da patria a saudade,
Nem se faz cargo da idade;
Do guião da liberdade
Segue a victoria, o revez.

Volta, combate, chega.
Do trabalho não socega;
Na privação, ou refrega,
Sobreleval-o não ha.

Triumph. — Mesquinho int'resse
O vencedor não esquece.
Estranha terra — parece
Conquistara — alguém dirá.

Que, das rendas, que improvisa,
Já com ellas s'indemnisa,
E a victoria solemnisa
Da patria o *libertador*!

Aquelle não: ao contrario;
Da liberdade sacrario;
Seu nobre depositario,
Que se paga só d'amor;

**capítulo 2: homem de palavra(s):
escavações, frustrações & fragmentos**

Passados lucros rejeita;
Novo Castro, nem acceita
O que por lei lhe aproveita:
= Que — se a patria é livre = diz:

= Cumprido está meu intento.
Não por outro pensamento,
A vida expuz vezes cento;
Que o bem da patria só quiz. =

Digno exemplo de memoria,
Na lusa, moderna historia.
Quaes, n'esses tempos de gloria,
Sohiam d'acontecer.

Nem mais recta consciencia,
Por entre vasta sciencia;
— Qual no aroma activa essencia —
Adornara humano ser!

Qual divina luz serena,
Que, s'espalha em cada scena,
E uma agreste, aquella amena,
Seu justo valor lhe dá.

— De fácil, polido trato,
Um dizer, a todos grato....
Pintor, para tal retrato,
Oh não houve — nem ha.

Não ha; — que n'esse modelo,
De nobre ideal o sello,
Só pudera descrevel-o

Divina phrase — outra não.

De virtude, esse portento,
Eu descrever não intento.
Outro foi meu pensamento....
Foi dar tregoa ao coração,

Allivio á dôr, que sentia;
Que, parece, não cabia
No peito, — se a não dizia;
Tão grande, tamanha dôr.

Dôr do mestre esclarecido,
Dôr do amigo, não mentido,
Que mais, que tudo me ha sido
D'Walter Scott o traductor....

Foi mostrar a divindade
Nos fastos da humanidade....
Para o mundo, uma saudade,
Para meus filhos, — lição....

— Minhas lagrima — bem vindas!
Sois, quaes estrellas infindas,
Que brilham no ceo, mais lindas,
Ao passar da cerração.

Oh! Correi.... — singelo preito,
Mais do que elle nenhum val;
Que não é por homens feito,
E o de Deus não tem equal.

Mafra, Junho 57

(*Panorama*, 26.09.1857: 310-311)

Antes de fecharmos este capítulo que, constituindo uma espécie de biografia, não pretende promover leituras biografistas, antes resgatar do silêncio uma figura espectral e desconhecida, fica o retrato que Júlio Castilho esboça a partir da memória de menino:

Lembro-me de que Ramalho, homem já de certa idade, aspecto burguez e serio, suissa branca, e character alegre, vinha ás vezes consultar Castilho, e que este passou alguns serões em casa de Ramalho, n'um segundo ou terceiro andar da rua do Arco do Bandeira, ambos lendo e esmiunçando questões philologicas, emquanto eu comia bolos e depois dormia a sono solto em cima de um sofá. (Castilho, 1930: 153)

É este o retrato possível de um tradutor de Oitocentos. Não poderá dizer-se que André Joaquim Ramalho e Sousa seja figura exemplar dos tradutores da sua época. Demasiado próximo dos círculos de poder político e cultural, a sua voz há-de ter sido mais audível que as dos muitos outros que traduziam tantas vezes anonimamente e para ganhar a vida. Por outro lado e, porque não é um membro muito visível da intelectualidade da altura, ele não

capítulo 2: homem de palavra(s): escavações, frustrações & fragmentos

é inteiramente configurável com a elite de autores que traduzem — Castilho ou Mendes Leal, por exemplo —, podendo por isso constituir uma aproximação aos tradutores invisíveis do século XIX. É também ele uma figura-de-fronteira: tendo estado próximo dos círculos de poder sociopolítico e cultural e detendo algum capital simbólico, ele junta-se aos demais tradutores no desaparecimento activo a que a memória cultural os condena.

Tudo tão pouco — que é que resta sempre de uma vida
humana?

Vergílio Ferreira, *Para Sempre*

3.

da tradução ao silêncio. o estranho desaparecimento do sr. ramalho

a escrita é a minha primeira morada de silêncio

Al Berto, *Doze Moradas de Silêncio*

Após ampla reflexão acerca das potencialidades do romance histórico enquanto prática discursiva de fronteiras porosas entre a ficção e a historiografia, do acolhimento europeu da narrativa scottiana, das condições de recepção em Portugal e da caracterização do tradutor enquanto *persona* pública, cumpre agora examinar o traço e a voz que se inscrevem, enquanto instâncias autorais e enquanto memória de inteligibilidades domésticas, no texto primeiro. Venuti (2000) não anda aqui longe de Barrento,¹ ao evocarem ambos uma espécie de inconsciente da língua («remainder», no idiolecto de Jean-Jacques Lecercle²) que se libertaria na tradução — não apenas na de poesia. A conceptualização de uma terceira voz aponta, assim, para um espaço de cruzamento entre alteridade e mesmidade em que nenhum dos termos fica refém do outro:

[A] realidade do poema em tradução [...] não corresponde apenas nem a um texto-outro tornado próprio nem a um texto próprio inscrito sobre o outro, mas a uma terceira coisa: nessa nova realidade textual fala uma terceira voz, que eu definiria, de momento, como a *memória* (múltipla, estratificada) da minha língua e da sua tradução poética, ou o *meu inconsciente* delas — porque, como dizia um mestre das coisas da língua e da crítica da linguagem, o austríaco Karl Kraus, nós não temos a língua, é ela que nos tem. Essa terceira voz, na situação esquizofrénica da tradução, cruza-se sempre, necessariamente, com a voz do outro — uma voz de sereia, tantas vezes objecto de sedução e fonte de artifícios e simulacros, porque me desvia do meu caminho, que só pode ser, na escrita, o daquela memória da *minha* língua. (Barrento, 2000: 277)

Perceber como (re)cria André Joaquim Ramalho e Sousa as possibilidades de autoria contidas na macronarrativa dos *Waverley novels* e as transforma ao juntar-lhes a sua

¹ Esta aproximação é, por um lado, genealogicamente «natural», uma vez que ambos privilegiam o veio literalizante das teorias da tradução (Schleiermacher, Benjamin e afins), e, por outro, suspeita, porque os princípios éticos de Lawrence Venuti são claramente políticos, enquanto os de João Barrento resultam sobretudo de uma atitude estética.

² Em *The Violence of Language*, Lecercle afirma: «One cannot escape one's mother tongue, the tongue of one's memories and desires, a tongue that possesses the subject to such an extent that it is always in excess of any attempt to force it within the boundaries of rules» (1990: 22).

própria voz, também exteriorização singular de uma língua que nos fala, é o objectivo primeiro deste capítulo. A este agrega-se um segundo propósito: o de ponderar como esta concretização individual cria aquilo a que Venuti chama uma «comunidade heterogénea» (Venuti, 2000: 477) em torno de um projecto translatório.³ «Cada tradução é, assim, apesar da sua dependência do outro, um acto inaugural que nega a possibilidade de estabelecer teorias gerais da tradução» (Barrento, 2000: 287).

PALIMPSESTOS & DESAPARIÇÕES: O TRADUTOR & A HISTÓRIA LITERÁRIA

linha a linha as palavras apagam-se dos livros

Al Berto, *Uma Existência de Papel*

Intransigente no silêncio, André Joaquim Ramalho e Sousa (1790-1857) permanece um enigma. Vestígio irredutível à investigação. Apesar de uma mão-cheia de datas e referências, só sabemos o muito que desconhecemos. Além de uns quantos (poucos) papéis, restam cinco traduções — ou serão seis?, afinal até o número é equívoco. Porque a presença nos diz sobretudo da ausência — o que sabemos aponta para o que ignoramos —, Ramalho e Sousa é paradoxalmente signo de uma condição singular: a de tradutor. Dele sobraram as palavras. As próprias e as de outro(s), que são dele também. Procuremos-lhes então o traçado e compunhamos com elas uma espécie de retrato do artista enquanto traduz. Afinal não será esta (ainda) uma definição de autor implicado?

O QUE SABEMOS:

André Joaquim Ramalho e Sousa traduziu cinco narrativas de Walter Scott: *Ivanhoé ou a Cruzada Britânica* (1838), *Quintino Durward* (1838/1839), *Anna de Geierstein, ou a Donzella do Nevoeiro* (1843) e *Waverley ou ha Sessenta Annos* (1845). Talvez, acrescenta Inocêncio contra o vazio paratextual, também *Os Desposados* (1837).⁴

³ Venuti defende que a inscrição doméstica possibilita a aproximação de uma comunidade de leitores a um texto estrangeiro: «The domestic inscription in translating constitutes a unique communicative act, however indirect or wayward. It creates a domestic community of interest around the translated text, an audience to whom it is intelligible and who put it to various uses» (2000: 477). Essa comunidade não é, no entanto, homogénea e, ao ler traduções, move-se mais obviamente numa zona de contacto linguística porque «[a] translation is a linguistic "zone of contact" between the foreign and translating cultures, but also with the latter» (*ibidem*). Para uma problematização do conceito de zona de contacto linguística, vide Mary Louise Pratt (1987), «Linguistic Utopias», N. Fabb, D. Attridge, A. Durant e C. McCabe (eds), *The Linguistics of Writing*, Manchester: Manchester University Press, 48-66.

⁴ O romance, como o próprio Inocêncio concede (1858-1958: VIII/63) não faz menção a qualquer outro tradutor nem indica fonte para o que julgamos ser uma suposição. Seguindo o bibliógrafo, Pires também

O QUE NÃO SABEMOS:

Porque o material epitextual autógrafo das traduções de Ramalho e Sousa é inexistente, i.e., porque não parece ter reflectido em público sobre o exercício da tradução, as zonas de silêncio são muitas e vastas. Não sabemos por que escolheu traduzir, e traduzir Walter Scott, e estes romances em particular. Desconhecemos ainda por que motivo deixa de traduzir (ou será tão-só de publicar?) em 1845, doze anos antes da sua morte. Restam-nos por isso respostas tentativas. Fundá-las-emos naquilo que sabemos da crítica, da época, da memória da língua que também é nossa. Seremos talvez uma quarta das vozes que habitam patamares discursivos em constante diferimento.

erudições, importações & tradautorias

Je tape les mots à la machine
métaphorique je traduis le mot
d'autre façon, celui que j'ai appris
je l'oublie
seul son poids me pèse, scintillant

Je métempsicause ma parole
ma part d'or dans les mots
vains

Luiza Neto Jorge, «Traduction»

«A poesia romantica não demóle, conserva, pelo cultura da gloria, as tradições da monarchia. Sir Walter Scott, reproduzindo na tela da ficção histórica as epochas mais belas da nação escoceza, e os rasgos da cavalaria britanica, dando a todas o cunho nacional, não fez satyra, escreveu o elogio do passado, onde profundam as raizes das instituições modernas» (Silva, 1909: I/35) — Castelo Branco Chaves usa este excerto para ilustrar a sua tese de que «o nosso romantismo, na sua primeira fase, foi *scottiano* e foi-o, pelo que essa obra servia os seus gostos estéticos e até a sua ideologia política e social» (Chaves, 1935: 16). Este argumento encontra sustentação, como vimos, no acolhimento entusiástico da obra do autor escocês, que, na imprensa portuguesa, aparece como modelo de sobriedade e salubridade⁵ — um autor, pois, a ser lido, imitado e traduzido.

menção Ramalho e Sousa como eventual tradutor (1974: 122). Talvez seguindo esta pista, o catálogo da BOSLIT atribui o texto ao tradutor. Contactado Paul Barnaby, que integrou o projecto na fase inicial, o investigador não conseguiu, apesar dos esforços amáveis, reconstituir o percurso que levava a tal atribuição. Não cabe no âmbito desta reflexão tentar determinar se o texto é ou não da autoria de Ramalho e Sousa. No entanto, diremos umas palavras sobre esta questão mais adiante.

⁵ Reproduz-se, portanto, o diagnóstico de Thomas Carlyle (*vide* Capítulo 1 da Parte II) desprovido, contudo, de qualquer tom reprobatório. A questão da sanidade surge, aliás, quase sempre acoplada, por

capítulo 3. da tradução ao silêncio: o estranho desaparecimento do sr. ramalho

Num texto que já citámos, António Feliciano Castilh0 é muito claro quando, em «Monumento a Walter Scott», declara que «muito folgaremos se a tradução completa das suas obras, que estes dias atraz *anonimamente* se annunciou, preencher todas as condições do seu programma, combinando fidelidade com elegancia de estilo, pureza de frase e de dicção» (*RUL*, 1841: 23). Também Alexandre Herculano afirma o préstimo de traduções de obras de Walter Scott:

Parece a muitos que a traducção de uma novella é a cousa menos importante, e talvez mais escusada do mundo: — em these poderá ser isto verdade: em hypothese nem sempre. Pegar ao acaso em uma dessas mil novellas que os francezes atiram á imprensa annualmente, como mercadoria para commercio, e traduzi-la em portuguez chôcho e bastardo, entra na tese; mas trasladar uma novella, como algumas de Walter Scott, onde ás vezes se aprende mais historia que nos livros dos historiadores — porque estes narram sucessos, e aquellas pintam epochas e gerações — e traslada-lo em portuguez corrente e limpo, longe de ser cousa inutil, é um bom serviço que se faz á litteratura portugueza. (*Panorama*: 1838: II/134)

Daí que possa dizer-se, com Álvaro Manuel Machado, que «[l]e Portugal lettré, cultivé, est plutôt tourné vers les nouveautés venues d'Angleterre, en particulier le modèle de Walter Scott» (Machado, 1986: 119). É natural, portanto, que se impusesse traduzir o autor, maneira mais eficaz de importar o modelo e criar no público-leitor a apetência por este subgénero em língua portuguesa.⁶ As traduções antecedem — por pouco, é certo — os primeiros esforços de Alexandre Herculano em matéria de narrativa histórica — «O

contraste, à desmesura de Byron, esta, em geral, avaliada negativamente pela imprensa mais conservadora. Curiosamente é no *Panorama* (5.^a série, vol. II) que surge «O mais elevado conselho moral. Walter Scott e Lord Byron», um delicioso artigo assinado por José Silvestre Ribeiro em que se conta como Walter Scott tentara regenerar o poeta: «Walter Scott propunha-se a derramar salutar balsamo sobre as feridas de Lord Byron; mas este ultimo estava tão profundamente golpeado em seu coração, que difficilmente poderia guarecer» (*Panorama*, 1867: 256). O articulista termina o texto, que versa sobretudo sobre a desgraça de Byron, com as seguintes palavras: «Admiremos esses entes excepçionaes, em tudo quanto marcam com o sello do genio; mas reservemos a nossa imitação unicamente para o theor de procedimento dos homens regrados, que comprehendem e adoptam os salutaes avisos do romancista da Escocia, no principio deste artigo exarados» (*ibidem*).

⁶ Estamos em crer que o público-leitor dos romances de Walter Scott é, numa primeira fase e pelas razões que aduzimos no Capítulo I desta Parte, um público letrado, que provavelmente já conhece os romances, se não no original, nas versões francesas que circulavam no mercado. *Vide* a este propósito o catálogo da livraria dos Condes de Samodães já mencionado, que inclui traduções portuguesas e francesas dos romances de Scott, e a seguinte observação constante de «Noticia Biographica de W. Scott»: «A maior parte das nações da Europa e America possuem traduzidas todas, ou quasi todas as novellas de Sir Walter Scott, mais ou menos fiel e elegantemente traduzidas. Porém a tradução franceza de *Defauconpret*, tão elogiada pelos seus compatriotas, não é por certo a que mais estimação merece da parte dos entendedores; por quanto, é certo que o traductor além de não entender bem muitos periodos do original, cortou sem piedade, outros ou por se poupar a trabalho e gastos de impressão, ou porque realmente se não julgou com forças para os verter. Nós preferiremos sempre a traducção de Mr. Montémont, publicada posteriormente: este ao menos não quiz passar por assassino litterario — teve consciencia...» (*O Correio das Damas*, 29.02.1844: II/14).

capítulo 3. da tradução ao silêncio: o estranho desaparecimento do sr. ramalho

Emprazado» data de 1837. Ainda assim — e não sem razão —, Herculano reclama-se, na *Advertência da Primeira Edição de Lendas e Narrativas* (1851), introdutor do subgénero.

Ele [o autor] quis apenas preservar do esquecimento, a que por via de regra são condenados, mais cedo ou mais tarde, os escritos inseridos nas colunas das publicações periódicas, as primeiras tentativas do romance histórico que se fizeram na língua portuguesa. Monumentos dos esforços do autor para introduzir na literatura nacional um género amplamente cultivado nestes nossos tempos em todos os países da Europa... (Herculano, 1970 : 1)

Estas palavras contêm todo um programa literário⁷ e, sabendo nós da relação estreita de Alexandre Herculano com o «nosso bondoso Ramalho» (Silva Túlio *apud* Baião, s.d.: 42),⁸ não surpreende pois a suposição de que o «scottista feroz» estivesse por detrás das traduções de «Ramalho e Silva», como lhe chama disciplicentemente Vitorino Nemésio em «Eurico. História de um Livro» (Herculano, s.d.: xxii). Em conjunto, teriam projectos culturais diversos mas complementares: a introdução do romance histórico através de traduções e produção original — se Inocêncio estiver correcto na sua suposição e Ramalho e Sousa for o autor da versão portuguesa de *Os Desposados*, a actividade inovadora do romancista e do tradutor teria começado no mesmo ano: 1837 — e a elaboração de um dicionário de língua portuguesa.

Se Nemésio tiver razão neste ponto,⁹ talvez a introdução do romance histórico, mais do que um esforço individual, seja um projecto colectivo de uma geração,¹⁰ que inclui Ramalho e Sousa e Herculano mas também Almeida Garrett.¹¹

⁷ Aqui como noutros lugares, Alexandre Herculano esboça um projecto de planificação cultural que, neste caso, passa pela introdução do romance histórico em Portugal, com fins sobretudo estéticos mas provavelmente também anunciando já uma vontade de promoção da historiografia. Parece-nos ser um caso claro do processo que Gideon Toury descreve em «Culture Planning and Translation»: «Membership in a collective entity and participation in its culture [...] involve not only the acquisition of the repertoire [of options] as such, but also the knowledge of the appropriateness/inappropriateness of whatever options are included in it under different circumstances, the possibility of maneuvering between alternatives included» (Toury, 2003: 402). Tendo assim definido cultura, o teórico israelita continua: «If this is what culture and cultural behavior are taken to be, then planning would consist in any act of (more or less deliberate) *intervention in a current state of affairs within a social group*» (*ibidem*: 403).

⁸ Sobre a relação de Herculano com Ramalho e Sousa, escreve António Baião em «Herculano Inédito. Quadros Biográficos do Grande Historiador» (s.d.: 9): «Herculano era [...] assíduo nestas palestras de linguística e filologia [de Ramalho e Sousa]. Com efeito, em carta dirigida ao jornal 'O Dia' e publicada em 25 de Abril de 1912, elucidava José Basto que Alexandre Herculano, antes de 1857, ano do falecimento de Ramalho e Sousa, ia a casa deste, na Rua do Arco da Bandeira, muitas segundas e quintas feiras, em saindo da Torre do Tombo, para trabalhar com ele no *Dicionário*. Assim lho afirmou o próprio Herculano».

⁹ A dificuldade em sabê-lo resulta de um discurso fluentíssimo mas avesso à nomeação de fontes, insinuando-se, por vezes, a suspeita de que há muito de imaginação autoral na narrativa de Nemésio sobre Herculano.

Traduzir seria, neste contexto, um projecto a um tempo ideológico, porque carregado dos valores e sonhos de uma geração, e verdadeiramente utópico porque potenciador de uma paisagem literária outra — até aí inexistente — e de uma comunidade de leitores disponível para se deixar contaminar pelo outro em si:¹²

Translating is always ideological because it releases a domestic remainder, an inscription of values, beliefs, and representations linked to historical moments and social positions in the domestic culture.[...]

Yet translating is also utopian. The domestic inscription is made with the very intention to communicate the foreign text, and so it is filled with the anticipation that a community will be created around that text — although in translation. [...] In supplying an ideological resolution, translation projects a utopian community that is not yet realized. (Venuti, 2000: 485)

É nossa convicção de que o acolhimento do modelo passa por uma tradução anterior ao próprio acto de tornar em português as narrativas de Walter Scott. Essa espécie de transladação consiste em depurar a imagem autoral que os romances propõem, transformando a polifonia de vozes e *personae* numa monofonia de autoridade, que aparece designada, nas primeiras traduções, «O A.» e, nas últimas, «WS».¹³ Este é,

¹⁰ É evidente que os outros tradutores de Scott também terão participado nesta propagação do modelo literário. Porém, por serem as suas traduções menos estimadas nos círculos eruditos, a sua influência ter-se-á manifestado em circuitos diferentes.

¹¹ Sobre Almeida Garrett observa Nemésio: «Garrett, também grande leitor de Walter Scott, e talvez o primeiro entre todos, bebera nêlo o exemplo para a sua desfiguração de poeta em João Mínimo e era guloso das introduções postas pelo romancista na bôca de Iededias Cheisboton [sic]» (Herculano, s.d.: xxiii). Esta formulação, tão idiossincrática quanto deliciosa, é de grande pertinência para o nosso enfoque e leva-nos a perguntar, infrutíferamente, se Garrett não teria compreendido melhor o movimento e a inovação contidos nos *Waverley novels*, ao saber apreciar, mais do que a gravidade histórica, a exuberância autoral.

¹² Nas palavras certas de João Barrento, trata-se «de uma *lei da contaminação* (dupla contaminação), ou da acção conjunta de várias forças no processo de tradução: algo passa da língua do outro para a minha, e algo passa de estratos vários da minha língua para o que é a minha fala própria no texto em tradução» (Barrento, 2000: 285) e que, por sua vez, infecta a comunidade de leitores nos modos como lêem e se deixam interpelar pelos textos. Estamos conscientes de estar a fazer uma inscrição indesejada no pensamento tradutológico de Barrento, que raramente inclui o leitor nas suas lucubrações; porém, fazemo-lo na convicção de estarmos a alargar (e não a estreitar e menos ainda a estropear) as potencialidades reflexivas do texto.

¹³ De facto, as narrativas na versão portuguesa perdem uma das características — se não a característica — que, enquanto macrotexto, as individualiza e que Hugo Aust define nos seguintes termos: «Ihre authentische Antwort [auf die Kardinalfrage nach dem Verhältnis zur Wirklichkeit] geben sie mit einem Werk-Bild, das den epischen Text, die lyrischen Mottos, die nachträglich vorangesetzten Einleitungen, die fiktiven Briefe und historisierenden Anmerkungen zur charakteristischen (facettenreichen) Einheit verschmolzen hat. Solche >Jahresringe< der poetischen Laune wurden wirkungsgeschichtlich und literaturpädagogisch bald abgehobelt; übrig bleibt dann die >nackte< Erzählung mit ihrem frappanten Realismus im >romantischen< Zeit-Gewand. In solchen Verfälschungen zum Zwecke der Vermarktung gehen die historischen Grundlagen einer realistischen und ironischen Erzählweise verloren, die ihre Wirklichkeitssuggestion als literarische und fiktionale Leistung ausweist. Scott bildet nicht Tatsachen ab,

também ele, um gesto a um tempo ideológico e utópico: por um lado, a concepção dominante de autoria é grave e circunspecta; por outro, precisa-se de *um* rosto autoral para credibilizar e situar o projecto. Tentar comprovar a tese da uniformização autoral pela tradução será o objectivo primeiro e transversal deste capítulo. Começemos por nos interrogar acerca de algumas questões prévias à análise dos textos.

PUBLICAÇÃO EM LIVRO. No capítulo 1 desta Parte III, aludimos ao significado cultural que poderá ter a publicação, na 1.^a metade de Oitocentos, de narrativas de Walter Scott exclusivamente em livro. Em rigor, podemos apenas especular, com alguma segurança que nos advém do conhecimento da época, acerca das razões. A primeira, que já referimos atrás, é a da introdução tardia do romance-folhetim em Portugal.¹⁴ Motivo determinante para a ausência, mesmo depois da introdução do formato, terá sido o estatuto de autor consagrado de Walter Scott que, assim definido, não pertence ao mundo dos gabinetes de leitura com os seus leitores pouco cultivados, «elementos de um público interessado nas histórias de terror à Radcliffe, nas novelas brejeiras de Kock e nos romances sentimentais de Arlincourt» (Santos, 1988: 231): «Uma erudição vastíssima, e um talento imenso, acompanhado da razão mais clara e da limpidez pouco ordinária no desenhar das paixões do coração humano, deram ao illustre romancista o poder de renovar uma forma já gasta, e de a fazer servir á resolução de espinhosos problemas de historia, e difficeis questões de philosophia social» (*A Época*, 1848: I/199). Como vimos, o livro não atravessou ainda nesta altura as fronteiras para a cultura popular, embora projectos para a sua vulgarização existam desde o Vintismo (*vide ibidem*: 229). As edições baratas só surgiram em finais da década de 40, integravam «fundamentalmente traduções de alguns autores franceses» (*ibidem*: 231) e eram objecto de desaprovação pelo circuito letrado.

Tendo este cenário em consideração, parece-nos provável que as traduções de André Joaquim Ramalho e Sousa se destinassem sobretudo a um público cultivado. Esta hipótese é, aliás, sustentada pela inclusão no final de *Ivanhoé*, *Kenilworth*, *Ana de Geierstein* e *Waverley* de uma «lista dos senhores subscriptores» em que encontramos a rainha D. Maria II, A. M. L. Vieira de Castro, Anselmo José Brancaamp, António Feliciano de Castilho, António d'Oliveira Marreca, os Barões de Noronha e de Santa Maria, a Baroneza

sondern wertet Schrifttum und Aussagen aus, um epische Wirklichkeit zu >verschachteln<» (Aust, 1994: 66). Os romances são, em parte, reduzidos à narração «pura» de que fala Aust.

¹⁴ Embora obras de referência, sociólogos, especialistas em folhetim e historiadores da literatura se esquivem a datar, de forma precisa, o aparecimento do romance-folhetim, não temos razões para duvidar da datação (1842) que Fernando Guedes (1997: 154) propõe, mesmo porque não contende com as formulação mais fluidas dos especialistas.

de Fornos d'Algodres, os Condes de Cea, Mello, Rio Maior e de Sampaio Manoel, o Duque de Palmella, Ernesto Biester, Jacinto da Silva Mengo, João Baptista d'Almeida Garrett, João Pedro Soares Luna, Joaquim Antonio d'Aguiar, Joaquim Filippe de Soure, Joaquim Heliodoro Rivara, J. M. Casal Ribeiro, José Estevão Coelho, José Liberato Freire de Carvalho, o Marquez de Penalva, D. Manoel de Portugal, Rodrigo da Fonseca Magalhães, os Viscondes de Azurara, Laborim e de Sá da Bandeira, a Viscondessa de Semodães, apenas para nomear os nomes mais reconhecíveis.

SELECÇÃO DE TEXTOS. Uma das perguntas de resposta mais difícil (se não mesmo impossível) é a relativa à selecção dos textos a traduzir, ou seja: por que razão/razões escolhe Ramalho e Sousa *estas* narrativas? Esta pergunta suscita outra: é efectivamente Ramalho e Sousa quem opta por estes textos? Não sabemos. Desconhecendo origens e motivações, só podemos ponderar sobre o legado concreto e as questões que levanta. Assim verificamos que:

1. Das cinco traduções autógrafas, só uma pertence ao chamado grupo dos «romances escoceses» — *Waverley ou ha sessenta annos* — que, curiosamente, é o conjunto globalmente mais apreciado pela crítica britânica. O enredo dos demais textos traduzidos decorre em Inglaterra (*Ivanhoé* e *Kenilworth*), França (*Quintino Durward*), na Suíça e França (*Ana de Geierstein*). Este facto não pode ser inocente e talvez seja sintoma do interesse do nosso 1.º romantismo por questões ligadas à construção e legitimação da nacionalidade, mais do que pelo exotismo de marcas regionais.

Se o surgimento de *Ivanhoé* ou *a cruzada britânica* é facilmente explicável pelo êxito que o romance obteve e pela apetência pelo medievalismo — também Espanha e Itália escolheram esta obra para inaugurar o movimento translatório em redor de Scott —, já a escolha de *Quentin Durward*, *Kenilworth* e *Ana de Geierstein* é menos evidente.

O primeiro romance traduzido, em França e na Alemanha, é *Guy Mannering*. Note-se que tanto o tradutor francês como o alemão escolhem sublinhar no título que se trata de uma história escocesa, a provar talvez o fascínio do exótico, de resto já acentuado pelo facto de o protagonista ser astrólogo: *Guy Mannering, astrologue. Nouvelle écossaise* (1816) e *Der Astrolog. Eine caledonische Wundersage* (1817). Claro que esta escolha é relativa, porque, em 1816, só estavam publicados cinco romances, todos eles de temática escocesa. Porém, com o passar do tempo o interesse pelas narrativas escocesas não esmorece.

2. Sendo as versões portuguesas — e as de Ramalho e Sousa também — posteriores à morte de Scott e à publicação da *Magnum Opus*, os tradutores portugueses estão em situação privilegiada por poderem ter acesso à sua obra em diversas edições e versões. A recepção tardia expô-los, como em nenhum outro país europeu, ao macrotexto dos *Waverley novels* e a traduções noutras línguas e sua seriação. A selecção não pode, também por isso, ser aleatória.

3. Das narrativas seleccionadas, há uma característica comum: serem, de um modo mais ou menos evidente, histórias que têm como pano de fundo potenciais (ou reais) crises dinásticas e posterior reposição da legitimidade, o que, no rescaldo das guerras civis, pode ter constituído forte apelo.¹⁵

4. Dada a concepção de autoria que as traduções revelam, a selecção poderia ter como critério a escolha de narrativas que menos pusessem em causa a imagem de autor único. Na verdade, dos cinco romances, dois são dos poucos *Waverley novels* publicados, em 1.^a edição, sem qualquer espécie de paratexto que convide ao diferimento da autoria: *Kenilworth* (1821) e *Anna of Geierstein* (1829). Porém, *Waverley* e *Ivanhoe* são romances fundamentais para a definição paratextual e *Quentin Durward* apresenta um dos prefácios mais curiosos porque, apesar de não ter nome, o autor de papel reivindica as produções de Walter Scott.¹⁶

5. Embora haja alguma unidade nas épocas tratadas — séculos XV e XVI — em três delas, *Ivanhoe* passa-se no século XII e *Waverley* em Setecentos.

6. Dado que *Waverley* é a última tradução publicada de Ramalho e Sousa, a ordem de publicação inicial não foi naturalmente critério.

Após ponderação, estamos em crer que a selecção resultou sobretudo do interesse por épocas históricas mais remotas — também *Os Desposados* têm lugar no século XII —,

¹⁵ A narrativa de *Os Desposados* não caberia neste grupo e *Kenilworth*, só de forma muito difusa.

¹⁶ «I had next the common candour to inform my friend, upon ground which no one could know so well as myself, that my distinguished literary countryman [Walter Scott], of whom I shall always speak with the respect his talents deserve, was not responsible for the slight works which the humour of the public had too generously, as well as too rashly, ascribed to him. Surprised by the impulse of the moment, I might even have gone farther, and clenched the negative by positive evidence, owning to my entertainer that no one else could possibly have written these works, since I myself was the author...» (Scott, 1831f: xlv). Também *The Betrothed* se integraria mal neste grupo, uma vez que tem como paratexto o mais delirante prefácio de Scott: a assembleia de autores.

sendo *Waverley* a exceção imperativa por se tratar do primeiro romance de Walter Scott, e pela indagação da legitimidade governativa.

DETERMINAÇÃO DO TEXTO-FONTE. No Preâmbulo à Parte II desta reflexão, afirmámos não haver motivos para empregar o método de nos limitarmos, numa primeira fase, a *postular* a existência de um texto-fonte, como defende Gideon Toury (1985). A proposta de deslocar a determinação do texto-fonte para um momento posterior ao da análise da tradução como texto da cultura de chegada é pertinente e permite estudar fenómenos que, de outra forma, talvez passassem despercebidos; porém, não é relevante para o caso em estudo precisamente porque é na questão da genuinidade da autoria e das obras traduzidas que assenta a apetência pela tradução. Defendemos a tese de que os textos de André Joaquim Ramalho e Sousa se apresentam — e *querem* apresentar — como traduções, porque é desse facto que retiram legitimidade para introduzir o modelo enquanto matriz estrangeira com aplicação à realidade literária portuguesa.¹⁷ Daí que a afirmação da origem seja determinante para o impacto que os textos querem causar. Não há, pois, necessidade, nem vantagem, de diferir a questão da origem.

O problema do texto-fonte coloca-se, todavia, de outra maneira. Ao contrário da imagem pública promovida por próprio Walter Scott de que a sua seria uma escrita apressada e displicente, os críticos textuais encontraram, sobretudo a partir da década de 90 do século XX, muitas provas de que a revisão era processo caro ao escritor, que, à medida em que se anunciavam novas edições, procurava introduzir correcções e alterações.¹⁸ Ora isto gera

¹⁷ Num exercício de imaginação talvez não desmesurada, ousamos supor que Ramalho e Sousa poderia talvez dizer como Alexandre Herculano acerca da publicação em volume dos textos esparsos a que deu o nome de *Lendas e Narrativas*: «No meio deste amplo desenvolvimento de uma literatura nova no País, o autor das seguintes páginas merecerá, talvez, desculpa de recordar que estes ensaios, inferiores às publicações que se lhes seguiram, foram a sementinha donde proveio a floresta» (Herculano, 1970: 4). Ignoremos o tom de humildade retórica, esperável nestes situações, e o que fica exposto é a convicção do autor de ter alterado o rumo da história literária. Isso fica ainda mais claro na *Advertência da Segunda Edição* (1858): «Nestes quinze ou vinte anos criou-se uma literatura, e pode dizer-se que não há ano que não lhe traga progresso. Desde as *Lendas e Narrativas* até o livro *Onde Está a Felicidade?* que vasto espaço transposto!» (*ibidem*: 8).

¹⁸ Jane Millgate reconstitui, em citação longa mas necessária, o processo de revisão scottiana: «When a new edition was in prospect, either of a single novel or of a group of novels, Scott availed himself, if time permitted, of the opportunity either to read through a printed copy and mark up any changes he required, or to read the proofs of the new edition, or to do both. As early as 28 July 1814 he wrote to his friend Morritt about some emendations the latter had suggested for *Waverley*: 'I will take in the next edition to make the corrections you recommend—the second is I believe nearly through the press.' And Claire Lamont reports that some, though not all, of Morritt's proposed revisions were indeed incorporated into the third edition of the novel. A mention in an 1822 letter to James Ballantyne of sending 'a part of Corrected *Waverley* to balance proofs' makes it clear that Scott was reading proofs for the twelve-volume 18mo edition of *Novels and Tales of the Author of Waverley* published in 1823, and on 16 September 1822, in returning further proofs, he told Ballantyne, 'I shall wish to correct the

capítulo 3. da tradução ao silêncio: o estranho desaparecimento do sr. ramalho

mais do que uma possibilidade de texto-fonte. Era portanto essencial determinar de que versão das narrativas scottianas tinha Ramalho e Sousa traduzido.

A determinação não foi demasiado difícil porquanto todos os textos, à excepção de *Ivanhoé*, trazem a Introdução da *Magnum Opus*, sendo que a tradução de *Quintino Durward* é ainda menos equívoca ao acrescentar «Introducção. Impressa á frente da ultima edição de Edimburgo». Quanto a *Ivanhoé*, defendemos tratar-se da edição de 1830 por incluir algumas notas desta edição e da tradução de 1837 de Albert Montémont, apesar de rasurar todo o restante material paratextual.

Esclarecidos, tanto quanto é possível, estes pontos, é altura de nos determos nos textos traduzidos e tentar perceber como replicam o gesto do autor, interrogando-o e transformando-o. Veremos como, «[e]ven though most translators regard this relationship [between source and target texts] as mimetic, striving to create a reproduction based on their estimation of the meaning of the foreign text, the heterogeneous textual work insures that the translation is transformative and interrogative as well...» (Venuti, 1992: 8).

succeeding volumes also of the new edition.' In 1826, when the three versions of the collection entitled *Tales and Romances of the Author of Waverley* (7 vols. 8vo, 9 vols. 12mo, and 7 vols. 18mo, 1827) were about to go to press, Scott read through and marked up an earlier text of the novels in question, noting in his journal on 28 July, 'Read through and corrected *Saint Ronan's Well*. I am no good judge but I think the language of this piece rather good. Then I must allow the fashionable portraits are not the true thing. I am too much out of the way to see and mark the ridiculous in *Society*. The story is terribly contorted and unnatural and the catastrophe is melancholy which should always be avoided. No matter. I have corrected it for the press.' On hearing in January 1828 that a new edition of one of the octavo series was suddenly required Scott assuaged his irritation at being expected at a moment's notice 'to be boot and saddle, horse and away' by remarking, 'in the present case this may do because I will make neither alteration nor addition till our *grande opus* the Improved Edition goes to press.' But it is clear from this comment that his normal practice up to this point had been to reread the in-print text with a view to possible alterations and additions, even if only of a very minor kind» (Millgate, 1987: 60).

DA POLIFONIA AO SILÊNCIO: A VOZ DO TRADUTOR

Lentamente traduzo a ruptura do mundo
Com o novo século.
Escrevo com os olhos ardidos
Pelas novas visões do passado.
Levanto um braço e procuro
Mais uma palavra suada.

Armando Silva Carvalho, «O Tradutor»

Nesta secção propomo-nos explorar os textos traduzidos por André Joaquim Ramalho e Sousa em busca da pluralidade de vozes autorais que, como tentámos demonstrar no Capítulo II da Parte II, caracterizam a escrita narrativa de Walter Scott. Perante a multiplicidade, muitas vezes dissonante, de instâncias autorais que apontam sempre, utopicamente, para uma origem anterior, em constante diferimento, que faz o tradutor?, que faz *este* tradutor? Coetâneo de Walter Scott (1771-1832), de que escolhas dispõe André Joaquim Ramalho e Sousa (1790-1857)?, e qual é o seu sonho?

Segundo Gérard Genette, a tradução, quando revista ou feita pelo autor, é uma forma de paratexto (Genette, 1997: 405).¹⁹ Ora, tomando Genette como ponto de partida para uma reflexão de orientação diferente, sugerimos que, no âmbito da concepção scottiana de obra como macrotexto narrativo, em que a autoria se des/constrói em múltiplos «anéis de crescimento» (*vide* Aust, 1994: 66), a voz do tradutor constitui mais um momento na dendrocronologia da obra e, por isso, sim, uma forma de paratexto. Nesta medida, aproximar-nos-íamos, ainda que heterodoxamente, do conceito benjaminiano de tradução como *Fortleben* (sobre-vida/pós-vida) do texto de partida, pois nela «erreicht das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung» (Benjamin, : 52) — a formulação corresponde quase *ipsis verbis* à descrição de um anel de crescimento.

Se a presença do tradutor cria necessariamente uma outra instância autoral no texto — a do tradutor implicado —, desta feita duplamente deslocada no tempo e na língua, teremos de indagar como interage ela com o tecido discursivo dos *Waverley novels*.

¹⁹ *Vide* a leitura, que é também ela um programa para o estudo da tradução literária, que João Flor faz desta proposta de Genette no texto «Na Periferia da Tradução Literária» (Românica, 2009, n.º 18: 127-135).

BREVE INTERMEZZO TEÓRICO: A VOZ DIFERENCIAL

Na máscara a que deste a tua voz
leio o fogo que, sendo teu, sustento:
ele e tu nesse acorde somos nós

José Bento, «A Ruy Belo pelas suas traduções de Jorge Luis
Borges»

Como vimos no Preâmbulo a esta Parte, nos textos traduzidos revela-se a presença, por vezes evidente, de uma voz²⁰ que não se confunde com a do narrador e que constitui, no dizer de Theo Hermans «The Translator's Voice in Translated Narrative», uma «autocontradição performativa» (1996: 27), uma vez que se faz ouvir à revelia da discrição que é socialmente imposta ao tradutor.

A existência desta voz abala as convenções de leitura geralmente aplicadas à tradução e torna consciente o «contrato» de confiança que o leitor estabelece, de modo tácito, com o tradutor, podendo pôr em causa a ilusão de transparência e de coincidência entre original e tradução.²¹ A «intrusão», por vezes inescapável, da voz do tradutor chama a atenção para o facto de a percepção social do texto traduzido ser um constructo cultural, logo, ideológico.

A Hermans interessam sobretudo os momentos em que a voz do tradutor se faz ouvir sem necessidade de cotejo com o texto-fonte. O autor refere três casos em que a voz se pode fazer ouvir nestas condições: (1) forte enraizamento cultural do texto de partida, pressupondo uma orientação clara para o leitor implicado; (2) auto-reflexividade ou auto-referencialidade do texto-fonte (de que os exemplos mais evidentes serão os jogos de linguagem; (3) sobredeterminação contextual (*contextual overdetermination*). O texto «The Translator's Voice in Translated Narrative» socorre-se do conceito de «voz», tal como foi definido por Barbara Folkart, i.e., como aspecto da enunciação e semiologia que, não pertencendo aos elementos formais da obra, é «une catégorie différentielle,

²⁰ Cumpre esclarecer, neste lugar, que a voz de que falamos nesta secção não se confunde inteiramente com a terceira voz de João Barrento. E não se confunde porque estamos agora num patamar diferente da reflexão. Esta voz é mais marcadamente narratológica ou retórica, como preferem alguns (*vide*, entre outros, Shaw, 2008 e, de um campo diferente, Bal, 1985). É portanto mais pragmática e menos nocional. Pode, no entanto, ser lida — e sê-lo-á aqui — como uma concretização das potencialidades que a outra prevê, enquanto conceptualização do vínculo entre tradutor, texto e a sua própria língua.

²¹ É, aliás, bem sintomático da força simbólica do papel atribuído às traduções que as marcas visíveis do tradutor não suscitem uma consciência mais aguda de que o texto que estamos a ler é e não é, simultaneamente, o mesmo texto que o escritor compôs.

distinctive, par analogie avec la voix acoustique, dont le timbre peut à lui seul suffire à identifier le locuteur» (Folkart, 1991: 387). Defende a autora que:

Parler de la voix d'un écrivain, ce n'est pas, pour le récepteur cultivé, remonter à la sous-jacence secrète de chacune de ses œuvres. C'est postuler, intuitivement et sans même trop y penser, un système sous-discursif don't la projection sur le procès produirait, comme isotopie subjective, les structures de surface reconnaissables comme des stylèmes caractéristiques de l'auteur, c'est deviner l'existence d'un sous-idiome, ou système idiolectal, qui est le corrélat langagier de l'énonciateur. [...]

L'idiolecte de l'auteur, système «sous-discursif» obtenu par débrayage à partir du procès, constitue un profil («voice-print») stylistique, linguistique (ou «idiomatique»), rhétorique, idéologique, etc., caractérisé par la fréquence élevée de certains lexèmes ou taxèmes, par la présence de certaines déviations syntaxiques ou lexicales, par une certaine thématique, par certaines métaphores obsessionnelles (Mauron), par une idéologie et par une axiologie, par la récurrence de certains sous-textes, reçus ou personnels, en un mot, par «the number and relative position of *formants*». Catégorie différentielle, la voix d'un auteur se reconnaît comme une déviance. (*Ibidem*: 388-389)

À autora pouco importa se a voz é gerada do lado da produção ou se é uma construção a partir do texto (*ibidem*: 391). Por analogia, Folkart caracteriza depois a voz «secundária» e «esporádica» do tradutor, aproximando-a e distinguindo-a da do autor:

Au niveau de la définition en extension surgissent cependant des différences fondamentales [...]. D'une part, en effet, le traducteur est tenu à reproduire la macro-forme discursive du syntagme de départ — telle, bien entendu, qu'il l'a *reçue*. D'autre part, il est difficile de faire remonter le procès constitué par le texte traduit à un système idiolectal qui devrait son originalité au ré-énonciateur [...].

Ni l'un ni l'autre des composants de la voix, ni le système idiolectal ni la forme discursive du procès engendré à partir de ce système, en semblent pouvoir être attribués au traducteur au sens où on les attribue à l'auteur. C'est dire que la voix qui parle dans la traduction est une voix qui essaie de contrefaire celle de l'auteur: à la macro-forme discursive créée par l'auteur le traducteur prête la matière de la langue d'arrivée et la substance constituée par les structures de surface qu'il crée, pour actualiser cette sous-jacence abstraite, autant que possible à l'image et à la ressemblance de celles du texte de départ. (*Ibidem*: 393-394)

A posição de Barbara Folkart e, por extensão, de Theo Hermans é, ainda que útil e interessante, relativamente conservadora e parece partir de um entendimento estruturalista de tradução, do qual a problematização do lugar hermenêutico da interpretação é quase ausente.

Neste contexto, parecem mais estimulantes os argumentos de Giuliana Schiavi (1996) — com a qual Hermans entra numa espécie de diálogo proporcionado pela contiguidade da publicação na *Target* — ao propor a inclusão, nos modelos narratológicos de análise de traduções, da instância do tradutor implicado que ocuparia, no texto traduzido, o espaço e

a função do autor implicado no texto-fonte. Se, por um lado, Folkart tem razão ao sublinhar a dependência cronológica, temática e formal do tradutor relativamente à obra traduzida, por outro, a descrição de voz parece conter elementos prescritivos que deixarão de fora muitas ocorrências translatórias, sobretudo quando se estudam épocas cujo conceito de tradução não corresponde ao do investigador. Schiavi caracteriza a instância do tradutor implicado nos seguintes termos:

A translator will in fact build a set of translational presuppositions according to the book to be translated and the audience envisaged. It is also a useful concept for all those translations that do not have a "declared" translator, or for those that are made by putting together bits and pieces of existing translations of the same book; in that case there may not be a translator's name on the cover, but there certainly is a "translation intent", obeying to given norms and producing a new text.

Since there is an implied translator, there will also be an implied reader of the translation, i.e. the recipient of a set of presuppositions regarding translational norms and standards activated by the implied translator, as well as of the set of presuppositions regarding the fictional world activated by the original implied author and mediated by the implied reader. (Schiavi, 1996: 15)

A inclusão sugerida por Schiavi é de extrema pertinência, quer em termos narratológicos, quer em termos retóricos, e aparece na sequência lógica de pensarmos a tradução como uma prática de (re)produção textual num contexto cultural marcadamente diferente do de origem.²² Corrigido por Jeremy Munday (2004) o lugar em que a autora coloca o tradutor implicado no modelo de Seymour Chatman, o projecto afigura-se-nos muito produtivo. Também porque concordamos com a apreciação que Manuel Frias Martins faz das possibilidades da tradução literária ao dizer que:

[A]quilo que qualquer tradução nos oferece é, tão-só, o tipo de *interactividade* que o tradutor desenvolveu com o texto original a partir da sua qualidade de *leitor* individual, único, cuja *fruição egoísta* do texto original se revela através dos limites (ou limitações, se quisermos diversificar a conhecida formulação de L. Wittgenstein) que lhe são impostos pela sua própria experiência da língua portuguesa. Aquilo que a tradução literária sempre nos oferece é como que *a voz dupla do tradutor*, ou a luta entre um Eu que tenta mimetizar o original, reproduzi-lo, citá-lo continuamente, e um Eu que se conforma com a impossibilidade de o fazer ou, melhor, com a inevitabilidade de o fazer unicamente

²² A proposta de Folkart não poderia explicar o acontecimento translatório a que Paul Barnaby faz referência ao concluir a reflexão, que já citámos atrás, sobre a actividade de Defauconpret. Diz o autor: «Defauconpret [...] retold *OM* [*Old Mortality*] for a conservative Restoration audience, producing a text which, with its politically ambiguous hero, colourful melodramatic villain and (from 1821) lavish local colour influenced the development of French Romantic drama and fiction. In the longer term, however, he may have hindered French and European appreciation of one of Scott's major novels» (Pittcock, 2006: 44). Este é um caso em que a instância tradutor implicado difere de forma vinculada do autor implicado do texto-fonte. Não desejáramos, contudo, perpetuar percepções estereotipadas que só reconhecem a diferença que é a tradução quando há manipulação evidente e grosseira transformação ideológica. Como Hermans (1985) já deixava claro, toda a tradução é manipulação, no sentido literal e metafórico da palavra — afinal traduzir pressupõe mexer, transportar, alterar.

capítulo 3. da tradução ao silêncio: o estranho desaparecimento do sr. ramalho

num *registo egoísta*: um registo não de reconstituição mas, sim, de *transformação do original*. (Martins, 2003: 148-149)

Assim, quando lemos os romances de Walter Scott traduzidos por A. J. Ramalho e Sousa, a voz do tradutor adivinha-se perfeitamente «audível» a dois níveis diferentes — ao nível do texto propriamente dito mas também no paratexto (notas de rodapé, notas no final do texto, dedicatórias, etc.). Percorre as narrativas traduzidas uma voz que, mascarando-se, ao nível do intratexto, de narrador, não pode ser a mesma do texto em inglês e, ao falar nas margens do texto, assume uma autoridade distinta da das vozes autorais de origem. Consideremos as consequências do que acabamos de dizer. Há no texto traduzido uma presença que, embora, na maior parte dos casos, se deixe confundir com a voz do narrador original, enforma a tradução de modos em geral discretos e silenciadores da diferença. Noutros casos, porém, a presença é claramente visível. Vejamos sumariamente como inscreve o tradutor implicado a sua presença nos textos de Walter Scott.

Ao nível intratextual, o tradutor implicado (1) reconfigura necessariamente o narrador, emprestando-lhe palavras que não são originariamente as dele, com associações e explicações próprias da inteligibilidade doméstica; (2) escolhe aporuguesar (alguns) nomes próprios, numa estratégia que, mais do que sua, é da sua época; (3) revisita o espaço exótico ou pitoresco das obras de maneiras criativas que assinalam a diferença de códigos linguísticos e culturais; (4) introduz, na narração, informação suplementar entre parênteses.

Sendo um lugar muito povoado no imaginário de Scott, a paratextualidade é, na tradução, um espaço acrescido de plurivocalidade, onde aparecem notas do autor, do editor e de tradutor(es), embora este(s) nunca seja(m) identificado(s).

Perante esta evidência, vamos analisar a presença do tradutor como voz diferencial reconhecível à primeira leitura, em conformidade com as propostas de Hermans, centrando a nossa análise nos modos como as intervenções dessa construção textual que reconhecemos como tradutor implicado, autor de notas e dedicatórias e responsável pela organização do texto traduzido, reproduzindo naturalmente princípios estruturais e semânticos do texto-fonte, gera uma concepção de autoria muito diversa da dos textos-fonte. A título exemplificativo, referiremos ocasionalmente quadros pitorescos que, traçados pelo narrador, convidam, por vezes, o tradutor/narrador português a actos de «suplementação». Estes, embora apenas desvendáveis após comparação dos textos,

produzem imagens potencialmente diversas das do texto-fonte, porquanto se dirigem a um leitor implicado diferente.

As diferentes concepções tradutológicas e práticas tradutórias de Ramalho e Sousa, quando comparado com outros tradutores seus contemporâneos, permitirão talvez esboçar um perfil de tradutor romântico — um pouco à maneira de Schleiermacher, Humboldt ou Victor Hugo — que antecipa a exigência e o rigor que a Geração de 70 reclamará posteriormente para a actividade da tradução.

TRADUÇÕES, INTERTEXTOS, TRANSTEXTOS

Übersetzen ist die intimste Form der Lektüre. Ich gebe mich dem Text hin, wenn ich übersetze.

Gayatri Spivak, «Die Politik der Übersetzung»

Antes ainda de nos demorarmos na análise de cada uma das traduções, parece-nos imperativo propor uma apreciação da actividade de André Joaquim Ramalho e Sousa como tradutor, de modo a traçar-lhe estratégias e linhas de força, movimentos e gestos de um singular projecto tradutório.

Tendo lido as traduções por ordem de publicação, com o intuito de perceber que caminho faz este tradutor ao longo de cinco traduções e oito anos, tendo-as comparado com os textos-fonte, deparámo-nos com quatro momentos de espanto, muito diversos entre si, que passamos a narrar.

1.

A exclusão quase total da paratextualidade do projecto português, tendo dela sobrado tão-só as introduções, ortónimas e solenes, escritas entre 1829 e 1832 para a *Magnum Opus* e uma mão-cheia de notas de rodapé ou de final de obra, também elas hieráticas e austeras. Tudo o resto foi rasurado, sendo que o resto são numerosas vozes heteronímicas e dialogantes das primeiras edições, que — e isto é fundamental — não desaparecem da última. Scott opta, de forma singular, por manter todos os registos de encenação, mesmo no momento em que ensaia uma voz diferente, supostamente mais rigorosa e consentânea com a seriedade do impulso historiográfico. Já atrás referimos que entendemos esta

decisão como uma vontade continuada de velamento da autoria que se repercute na sua deslocação renovada para uma anterioridade sempre utópica e nunca real. Se a voz da *Magnum Opus* aparece como mais autoritária e genuína, isso deve-se sobretudo ao facto de se encenar como voz única e última e não por querer apagar as demais ou sequer sobrepor-se a elas — mais do que um apagamento da obra anterior, a *Magnum Opus* põe em cena no espaço hiperdiegético (mais) uma presença anterior, que se entretece com as outras num diálogo contrapuntístico que é ainda lúdico e ficcional. Esta voz supostamente genuína é ainda textual e, como as outras, deriva a sua «respectable parentage»²³ [...] from a land which has afforded much pleasure, as well as profit, to those who have traded to it successfully. I mean that part of the *terra incognita* which is called the land of Utopia» (Scott, 1830f: lxxxv).

Eliminar a multiplicidade de *personae* equivale a aniquilar o jogo heteronímico e salubrificar a autoria num monolitismo consagratório. O Autor maiusculiza-se e torna-se grave e solene: é «(o A.)» ou «WS» e aparece ocasionalmente nas margens do texto a ratificar a veracidade do narrado com referência a fontes. A monofonia pode ter parecido condição *sine qua non* para credibilizar e mais facilmente implantar o modelo do romance histórico enquanto subgénero nobre. Esta é uma tese que se nos afigura provável e consonante com a severidade que sempre caracterizou os projectos narrativos de Alexandre Herculano. A ser assim, esta tendência de depuração autoral caracterizaria o projecto português — os franceses, apesar da suspeição de infidelidade, não ousam, nas versões dos anos 30, rasurar texto.

2.

As notas de rodapé de tipo diverso e de atribuições diferentes e, a uma primeira leitura, inexplicáveis são numerosas. Há as notas anónimas que se misturam com outras assinadas pelo Autor — ocorrência natural atendendo à edição utilizada — e, mais surpreendentemente, com outras imputadas a um «Ed.», a «L.V.» e algumas (poucas) a Defauconpret. Conseguimos desvendar o mistério do «Ed.»: é o editor das obras de Defauconpret, provavelmente Amédée Pichot, que comenta profusamente o texto e a tradução. Um dos exemplos mais significativos é aquele em que Pichot se distancia do tradutor ao dizer: «Il est juste de remarquer que pour *Waverley* comme pour les autres

²³ Esta questão da filiação sedimenta-se, de forma óbvia, nas epígrafes que abundam no macrotexto dos *Waverley novels*. Os textos são urdidos de uma intertextualidade evidente que, por um lado, põe a textualidade em evidência — que será talvez outra forma de dizer que autores e vozes pertencem ao não-lugar da ficção — e, por outra, presta homenagem à memória do sistema literário.

romans de cette collection, l'Editeur et le Traducteur ne doivent point être confondus ensemble, et ne sont nullement solidaires de leurs notes respectives» (Defauconpret, 18302:530). De uma forma inesperada, pois, dá-se uma preservação da polifonia, embora com vozes novas e propósitos diferentes.

3.

A profusão de notas de rodapé leva o leitor a aperceber-se de que, apesar de ter traduzido a partir do texto inglês, André Joaquim Ramalho e Sousa se socorreu de outras traduções, decerto das versões francesas de A.-J.-B. Defauconpret, provavelmente numa edição posterior à de 1830, e, de maneira mais regular, das de Albert Montémont, de 1837: «A tradução de Lisboa [...] vê-se que foi feita com consciencia, e que o original e as versões francezas estiveram sempre diante dos olhos do traductor» (*O Panorama*, 28.04.1838: 134).²⁴ O princípio da consulta é prática comum na história da tradução e introduz sempre um elemento de alteridade na leitura do tradutor em questão.²⁵

As notas são muito esclarecedoras e, após comparação atenta com as versões francesas, verifica-se que as notas anónimas, a que fizemos referência atrás, têm três autores diferentes: Albert Montémont, Defauconpret e o seu editor (Amédée Pichot) e André Joaquim Ramalho e Sousa. Um traço singular, porque em dissonância com atitude geral do tradutor português, é o facto de as notas de Montémont — que na versão francesa aparecem assinadas com as iniciais «AM» — surgirem sem referência ao autor. Haverá

²⁴ Nemésio afirma em «Eurico. História de um Livro» que «[a]s traduções de Ramalho e Silva [sic] têm Herculano por detrás. Liam-se até então as versões francesas de Defaucompré. Herculano prefere as de Montemont. Em 1837 aparecem *Os Desposados*; a Livraria Portuguesa de J. P. Aillaud (Paris, Quai Voltaire) publica *O Talismã, ou Ricardo na Palestina*, traduzido pelo Dr. Caetano Lopes de Moura, «natural da Baía». Ramalho traduz *Ivanhoe* e *Quintino Durward* em 1838; *Kenilworth* e *Ana de Gierstein* [sic] ou *a Donzela do Nevoeiro* em 1842. Em 1864 está esgotada não sei que edição do *Ivanhoé ou O Regresso do Cruzado*, que em 1851 circulava em grandes fascículos de cem páginas da Biblioteca Económica, impressos na rua dos Calafates e vendidos a treze vintens, sem nome de tradutor. *Waverley* não escapa ao dicionário, parecendo aliás que Ramalho era um tanto versado no próprio léxico escossês. Em 1838 o PANORAMA publica artigo sobre a Escóssia e um casal escossês em gravura. Herculano compara a versão de Defaucompré de *Ivanhoe* com a de Ramalho, para se decidir por esta. No mesmo ano critica-a no DIÁRIO DO GOVÊRNO.» (Herculano, s.d.: xxii-xxiii). Julgamos que Vitorino Nemésio se engana ao julgar ser a tradução de Ramalho e Sousa que circula em fascículos, porque a versão deste tradutor leva o nome de *Ivanhoé ou a Cruzada Britânica*. O título *Ivanhoé ou O Regresso do Cruzado*, colado à tradução de Defauconpret, é de E. P. Camera (1837).

²⁵ O exemplo mais evidente são os tradutores da Bíblia (Jerónimo, Lutero, tradutores da *King James's Bible*, etc.) que sempre se socorrem de versões anteriores e o explicitam nos seus paratextos. Exemplo mais próximo no tempo, e mais distante na atitude, de Ramalho e Sousa é António Feliciano de Castilho que diz, em 1872, na Advertência à sua tradução do *Fausto* de Goethe: «Estão simultaneamente abertas à roda de nós, a tradução textual e ilustrativa do Sr. Laemmert, a de meu irmão, em certo modo filha da precedente, a portuguesa do Sr. Ornellas, e quatro francesas em prosa raro entremeada de pequenos trechos em verso» (Pais, 2000: 204).

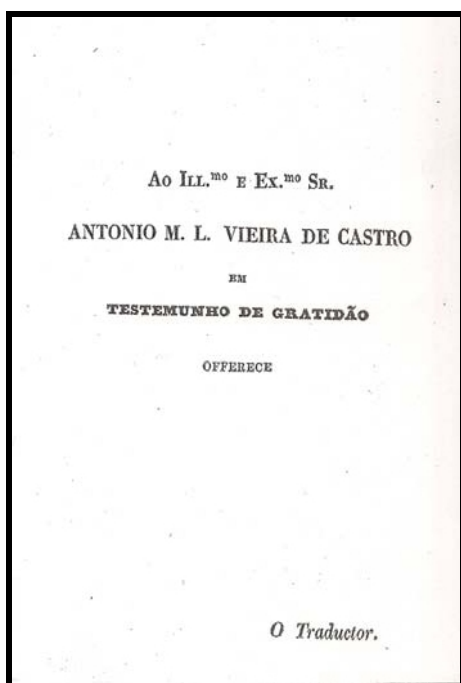
capítulo 3. da tradução ao silêncio: o estranho desaparecimento do sr. ramalho

aqui alguma justiça poética, por assim, dizer, já que o tradutor francês rubrica algumas notas do texto inglês, como se fossem suas.

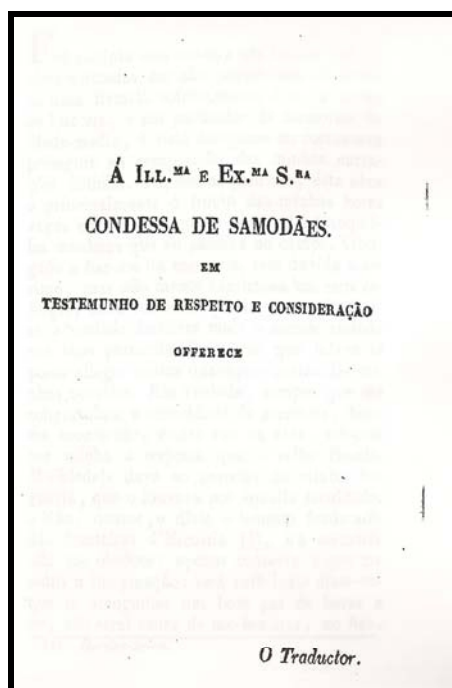
4.

A paratextualidade da autoria do tradutor, além das notas, inclui como elemento mais visível as dedicatórias que assina não com o nome, mas com a designação da actividade: «O Traductor». Passamos a reproduzi-las porque elas se prestam a contribuir, de forma decisiva, para fundamentar algumas das respostas tentativas que propomos aqui. As dedicatórias, que se sobrepõem à que Walter Scott faz a George IV, são endereçadas a três figuras de poder: António Manuel Lopes Vieira de Castro (1766-1842) foi guarda-mor da Torre do Tombo, deputado e Ministro dos Negócios Eclesiásticos e da Justiça e ainda Ministro da Marinha e Ultramar — recorde-se que Ramalho e Sousa foi chefe da repartição da Justiça e terá trabalhado com ele enquanto ministro (1836); a Condessa de Samodães, D. Maria do Carmo de Lemos Teixeira de Aguiar, é uma das subscritores fiéis das traduções de Ramalho Sousa e, como vimos atrás, amiga do tradutor — o Conde de Samodães é um liberal convicto; e Alexandre Herculano, historiador, romancista, mentor e amigo.

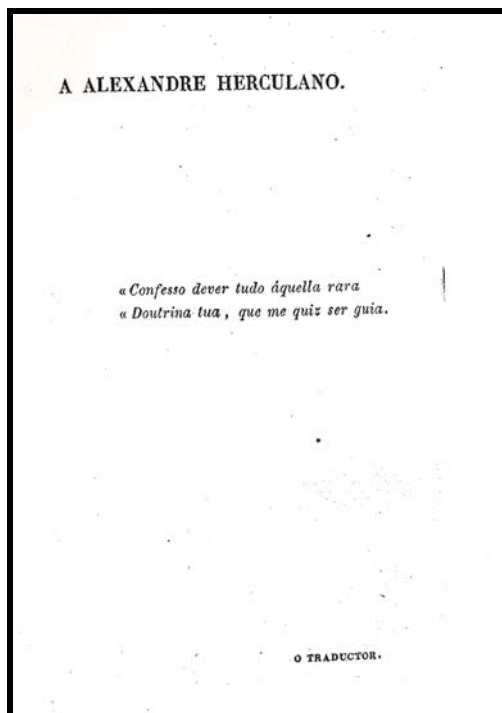
[KENILWORTH]



[ANA DE GEIERSTEIN]



[WAVERLEY]



Mais do que subalternidade, as dedicatórias revelam — quando contextualizadas — o circuito em que o tradutor se movia e que, em parte substancial, resultava de afinidades políticas e da experiência da emigração política. Estas três figuras têm em comum o ideário liberal, por mais diversas que fossem as suas opções dentro desse vasto campo ideológico.

5.

Uma das diferenças mais evidentes entre a tradução portuguesa e o texto-fonte e as versões francesas assenta na alteração macro-estrutural que Ramalho e Sousa opera nos textos, dividindo-os em quatro volumes ou tomos, com numeração autónoma — a *Magnum Opus* publica, em geral, os romances em dois volumes e as edições francesas de Defauconpret (1830) e Montémont (1837) optam por dar a narrativa à estampa num tomo apenas. Esta alteração sem grande significado — a não ser para a mercantilização do livro — complica o trabalho comparatista que, em dados momentos, é confrontado com três numerações diferentes do mesmo capítulo. De resto, a estrutura da obra é mantida na íntegra, incluindo títulos e epígrafes.

6.

O facto de só traduzir cinco narrativas distingue naturalmente Ramalho e Sousa dos seus homólogos franceses, pois estes traduzem as obras no âmbito de colecções, ambas intituladas *Œuvres de Walter Scott*. Se o número reduzido de narrativas restringe o impacto da obra enquanto macrotexto, não é menos certo que o tradutor português ganha assim um espaço de maior liberdade, uma vez que não se vê obrigado a reproduzir os cruzamentos de *personae* na série de romances, podendo com mais facilidade descartar toda a informação paratextual das primeiras edições. Por outro lado, as versões francesas são, globalmente, mais claras acerca dos seus propósitos. A tradução de M. Defauconpret anuncia-se «avec des éclaircissemens et des notes historiques» e a de M. Albert Montémont, como «Nouvelle édition. Revue et corrigée d'après la dernière publiée a Édimbourg».

7.

A última observação constitui uma prolepse. Analisadas as traduções nos termos e com os objectivos já descritos, tornam-se evidentes duas linhas de força: por um lado, o investigador é testemunha da crescente segurança com que Ramalho e Sousa manipula a informação e as estratégias textuais — *Waverley* é um texto espantoso de (re)criação e agilidade translatórias; por outro, assiste ao surgimento de um novo macrotexto, já que o tradutor implicado remete as traduções umas para as outras. Assim, *Ana de Geierstein* remete para *Quintino Durward*, *Quintino* e *Kenilworth* para *Ivanhoé*, o que pressupõe um público-leitor constante (apenas os «senhores subscriptores?»):

Um dos cortezãos mais galans da corte de Henrique II rei de Inglaterra: — chegou ao emprego de chancellor do reino. Eleito, contra sua vontade, arcebispo de Cantuaria, e revestido da dignidade de primaz, teve com o rei contestações graves e longas, que terminaram com uma morte violenta — foi assassinado na sua igreja, junto ao altar. Vid. *Ivanhoé*, tom. II, cap. X. (Ramalho:²⁶ 1838: II/13)

Repetimos o que dissemos em uma nota do cap. X tom. I do *Ivanhoé* que o autor passa alternativamente de tu a vós a fim de variar o tom da conversação. (Ramalho, 1841: I/7)

Yeoman tem diversas acepções, algumas das quaes se podem ver no tom. I cap. VII do *Ivanhoé*: aqui significa *lavrador abastado, que tem herdades ou fazendas proprias* (*Ibidem*: II/54)

Sobre esta palavra vide tom. 1.º cap. 1.º e 3.º do *IVANHOÉ*. (*Ibidem*: I/239)

V. not. a pag. 240 do Tom. 2.º cap. XVII da nossa traducção de *Quintino Durward*. (Ramalho, 1843: I/132, nota 1)

V. nota 1.ª do tomo 1.º cap. VII da nossa traducção de *Kenilworth*. (*Ibidem*: I/283)

²⁶ Para não duplicarmos referências, utilizaremos o nome de Ramalho para identificar traduções.

**capítulo 3: da tradução ao silêncio.
o estranho desaparecimento do sr. ramalho**

Esta noção de «macrotexto» é acentuada pela remissão do leitor para obras portuguesas de índole diversa e, ao criar um tradutor implicado, gera também naturalmente um leitor implicado diferente do leitor de origem porque domina os códigos da cultura de chegada.

Varlete ou pagem. Vej. Dicc. de Moraes. (Ramalho, 1838: I/34)

Especie de gafanhotos. — *Panorama*, n.º 58

Fauila... depois de reinar dous annos foi morto por um usso andando a caça, no ano de Christo setecentos & trinta & nove. *Monarch. Lusit.* Tom. 2, liv. setimo, cap. VII. (*Ibidem*: II/19)

Marlete, é tambem termo de brasão. Vid. Tom. II dos Elem. da Hist. trad. por P. de S. Castello-Branco. (Ramalho, 1841: I/ viii)

No trajo antigo era peça de adornar o pescoço — como ainda hoje vemos nos retratos d'el rei D. Sebastião. &c. (*Ibidem*: I/137)

Esta ordem foi instituida em 1430 por Filipe o *Bom*, duque de Borgonha, no dia das vodas pelo seu consorcio com a infanta D. Izabel, filha do rei de Portugal D. João 1.º. (*Ibidem*: I/163)

No dia de Reis ha em alguns paizes o costume de apresentar na mesa um bolo grande em que está escondida uma fava: o individuo a quem toca o bocado em que ella se acha é aclamado rei do festim. (Vide Revista Universal de Lisboa. Tom. 1.º pag. 335. — *iguaria gratuita* —) (Ramalho, 1843: IV/232)

Jogue em postura de penitencia

«Alguns d'este jogues vi em Surrate, dos quaes um havia dez annos que não abaixava os braços elevados no ar ... as mãos tinha-as fechadas em punho, como quem dá uma figa...» Padre Manoel Godinho, *Relação das Viagens da India*, Cap. VI, quasi no fim. (Ramalho, 1845: I/ 229),

Consideremos agora individualmente as cinco traduções publicadas com o nome de André Joaquim Ramalho e Sousa.

IVANHOÉ OU A CRUZADA BRITANICA.

Não podemos afiançar que o texto-fonte de *Ivanhoé* seja a edição da *Magnum Opus*. A tradução rasura todos os prefácios — o de 1820 constituía o primeiro assomo de heteronímia ao apresentar-se uma epístola dedicatória ao Dr. Dryasdust escrita por Laurence Templeton e há notícia de que Scott tivera a intenção de publicar este romance sob o pseudónimo do autor de papel (Millgate, 1987: 89).²⁷ Todavia, tudo leva a crer que seja, tanto mais que as profusas notas são, maioritariamente, seleccionadas e recolhidas de Albert Montémont, sem menção da autoria. O título é também decalcado do daquele

²⁷ Nesta tradução dá-se o único lapso nas omissões de que demos conta. Assim, tendo-se apagado a figura liminal de Lawrence Templeton, as suas iniciais surgem numa nota (Ramalho, 1838a: 3).

tradutor francês: *Ivanhoe* ou *Le Croisé Britannique*. Um dado curioso é o facto de Ramalho e Sousa evitar todas as notas apologéticas da Ordem dos Templários em que Montémont é profícuo. Há ainda a inclusão de sete notas da tradução de Defauconpret. Todas elas sem referência às origens.

De todas as traduções, *Ivanhoé* é a que fica, em termos paratextuais, mais próxima das propostas de Albert Montémont, como se o tradutor estivesse ainda a experimentar a mão.

QUINTINO DURWARD.

Continuando a incorporar notas de Montémont e Defauconpret e apagando o prefácio da 1.^a edição, *Quintino Durward* apresenta diversas singularidades que passaremos a enumerar:

1. Continua nesta obra o aportuguesamento de nomes que já se anunciara, de forma ligeira, em *Ivanhoé*.
2. Há notas de origem enigmática que não conseguimos descodificar — *vide* IV/236 assinada por «(L.V.)». Estas iniciais aparecem, esporadicamente, noutras traduções.
3. Trazem muitas notas a indicação de «(Edit.)», o que constitui um fenómeno muito interessante de transtextualidade, uma vez que este editor é o autor da maioria das notas das traduções de Defauconpret e não um qualquer editor português.
4. Dá-se nesta narrativa, que se passa em França, uma circunstância curiosa: há, no texto-fonte, muitos galicismos que são apagados e substituídos por expressões portuguesas: *vide pasques-dieu* que passa a «bofé», *bon jour*, traduzido por «bons dias», *fier comme un Ecossois* é vertido por «senhor do seu nariz como um Escossez».

Porque é contrária à estratégia global de Ramalho e Sousa enquanto tradutor, que é a de seguir, no texto, os riscos que o autor implícito corre, esta resistência à inclusão de vocábulos franceses só pode explicar-se pela galofobia que caracterizava os meios intelectuais e era reacção à galomania corrente,²⁸ tanto mais que é decisão absolutamente

²⁸ Um exemplo apenas da galofobia que, de resto, está muito documentada: «Este mal foi o da *galomania*, que sobre perverter o carácter da nação de todo perdeu e acabou com a já combalida linguagem: frases bárbaras repugnantes à índole do idioma, termos híbridos, locuções arrastadas, sem elegância, formaram a algaravia da moda, e prestes invadiram todas as províncias das letras» (Garrett, 1984: 35).

pontual — noutros romances, outros sinais de alteridade linguística são preservados, mesmo sob pena de permanecem incompreensíveis.

KENILWORTH.

O tradutor começa, em *Kenilworth*, a autonomizar-se dos seus congéneres franceses. Raras são já as notas que coincidem com as propostas por Montémont ou Defauconpret. Também em relação a Walter Scott se verifica uma situação enigmática: quase todas as notas da *Magnum Opus* são biográficas e contextualizam figuras históricas, como Leicester e Raleigh, por exemplo — nenhuma é traduzida para português.

Os nomes das personagens são cada vez mais frequentemente domesticados, e assim surgem, na Inglaterra isabelina, personagens chamadas Miguel, com a variação de Miguelito, Antonio, Joanninha, Ricardo, etc.

De salientar que os poemas das epígrafes são, à semelhança do que acontece em Montémont mas não em Defauconpret, traduzidos para prosa; os poemas que integram a narrativa são mantidos em verso.

ANA DE GEIERSTEIN, OU A DONZELLA DO NEVOEIRO.

Com a tradução de *Ana de Geierstein*, dá-se uma viragem curiosa: se nas traduções anteriores, Defauconpret (ou Pichot) e Montémont eram incomparavelmente mais visíveis do que Ramalho e Sousa cujas notas eram, frequentemente, traduzidas daqueles autores, agora o tradutor português torna-se mais pró-activo, apresenta mais notas próprias — com comparações com a realidade portuguesa²⁹ — e começa a traduzir epígrafes em verso.

WAVERLEY OU HA SESENTA ANNOS.

Waverley é uma tradução da maioridade. Não que Ramalho e Sousa não tivesse já mostrado competência para gerir a diversidade de línguas e culturas que os textos que traduziu apresentam; porém, *Waverley* é a sua tradução mais ousada. Parece haver uma aposta, já pressentida em *Ana de Geierstein* e menos em *Quintino* pelas razões que aduzimos, na réplica de estratégias textuais. Isto significa que se preserva a estranheza inerente ao romance e se acrescenta o exotismo inglês para o leitor de chegada. Porque o texto de origem escolhe apresentar, entre parênteses ou vírgulas, traduções explicativas de

²⁹ «Centurias (no original *Hundreds*). Eram as divisões territoriais de Inglaterra, divididas em decanias (*thythings*) e que correspondiam aos nossos concelhos, onde do mesmo modo as causas se julgavam

expressões em gaélico, artefactos e práticas culturais, Ramalho e Sousa decide proceder do mesmo modo relativamente a vocábulos e costumes ingleses. A estratégia nem sempre é uniforme — ora se põem as palavras inglesas entre parênteses ou vírgulas, ora se colocam aí as traduções — mas funciona de forma espantosa, porque consegue manter os patamares de estranheza e eleva-os ao acrescentar, como é imperioso, ao inglês e ao gaélico o português. Deixamos aqui três exemplos:

Convidou depois o hospede para um passeio de manhan, a cavallo: e ordenou que David Gellatley, com os cães Bran e Buscar, os fosse esperar ao «dern path» (*caminho occulto*). (Ramalho, 1845: I/141)

Foram mortos tres serranos: trouxeram-n'os aqui embrulhados nas suas mantas (*plaid*s) (*Ibidem*: I/188)

Eduardo via as cousas de mui diverso modo. Não podia abster-se de notar que nas cidades, em que o exército aclamava Jaime III ninguém gritava; *God bless him* (Deus o abençoe!) (*Ibidem*: IV/24)

A pergunta que esta tradução coloca é a de saber que comunidade heterogénea criou ou poderia pressupor uma tradução que anuncia, de forma ainda tentativa talvez, uma concepção mais filológica do acto de traduzir, em que o respeito e a incorporação (que não a assimilação) da(s) alteridade(s) se impõem como princípio maior.

As traduções de André Joaquim Ramalho e Sousa re/criam, para um público-outro, textos narrativos que, na origem, integram uma variedade de dialectos sociais, regionais, epocais e são signo de uma zona de contacto com diversas alteridades (tempos, espaços, línguas, costumes, etc.); de algum modo, eles impõem-se à tradução já como tradução. Que Ramalho e Sousa tenha compreendido este facto explica talvez parte do seu (ínfimo) inêxito; que tenha tido a percepção de que não poderia integrar esta estranheza sem a inscrever em modos de entendimento domésticos mostra a sua inteligência e dá a medida do seu sucesso. É bem certo que rasurou, de forma consequente, a imagem plural e lúdica de autoria, mas talvez a tenha sacrificado em prol de uma opção também válida: a de abrir caminhos literários para a experiência do outro e, ao mesmo tempo, promover a procura do outro em nós por via da indagação do passado.

summaria e verbalmente. (Ramalho, 1843: I/xxi). Este tipo de explicações com remissão para a realidade portuguesa torna-se bastante frequente.

PERDOAI-NOS AS NOSSAS TRADUÇÕES: ENTRE O DESEJO E A REPULSA

Uma pessoa pergunta: e a fidelidade? Não há infidelidade. É que procuro construir o poema português pelo sentido emocional, mental, linguístico que eu tinha sub-repticiamente, ao lê-lo em inglês, francês, italiano ou espanhol. É bizarramente pessoal. Mas não há fidelidade que o não seja. Senão, claro, a ainda mais bizarra fidelidade gramatical que, de tão neutra, não pode ser fidelidade.

Herberto Helder, «bebedor nocturno»

A relação de Oitocentos com a necessidade de traduzir é, no mínimo, problemática e assenta na desconfiança essencial de traduções e tradutores. Como vimos anteriormente, a prática não é, em geral, bem vista nem quista. Valorizam-se os conhecimentos que nos podem chegar por via dela — a experiência do exílio tornou a 1.^a geração de românticos tão sensível ao imperativo de criar uma literatura nova como à preservação da língua portuguesa, vista muitas vezes como primeiro e último reduto da nacionalidade.

Neste contexto, o exercício da tradução provoca pulsões contraditórias: por um lado, reconhece-se que ele é um meio eficaz para introduzir inovações — daí que o Sr. Ramalho, como é tratado o nosso tradutor na imprensa coeva, seja commumente louvado pelos serviços prestados à pátria e à língua, já sinónimos antes de Pessoa³⁰ —, mas receia-se pelos atropelos a que pode submeter a língua-mãe.

³⁰ Cite-se a este propósito um trecho de «Traduções», artigo assinado por Luís Rebello da Silva em *O Pantólogo* a 17 de Junho de 1844, em que o autor defende a utilidade das boas traduções para o cultivo da língua nacional: «Imitem de todas as nações o optimo, e o bom; traduzão com abundantes cabedades das duas linguas, com esmero e consciencia os livros classicos; não se algemem servilmente ao carro do triumpho d'uma escola, ou d'um homem; enriqueção-nos com a escolha das obras de sciencia, e de litteratura grave — com os modelos de historia moderna, de que tanto carecemos: *Thierry, Guizot, Chateaubriand, Vilemain, Barant* & não recuem, luctem com o auctor, enobreção o estilo, aditem o thesouro das palavras com outras novas, necessarias, e proprias para frechar a lingua de gallecismos barbaros, nem sejam cartuchos litterarios para não passar de caldo de cágado, mesmo ao pé da agonia» (15). Também na *Revista Universal Lisbonense* se enaltece o Sr. Ramalho por via dos cuidados com que escreve português: «Nós que nos podemos prezar de conhecer os grandes cabedades litterarios do Sr. RAMALHO e a sua probidade, verdadeiramente de outras eras, e tal que nem em pontinhos de linguagem se poderá nunca desmentir — afoitamente dizemos — que no muito que ha para louvar e agradecer n'estes seus trabalhos, já caros ao presente e que mais caros serão ainda á posteridade, grande particularisação merece o esforço, com que submete, de contínuo, a sua propria litteratura á do seu auctor, e se abstem de o carregar, como tão facil lhe seria, de galas e joias, que um sisudo e indefesso estudo da nossa lingua lhe tem accumulado; e que um amor proprio, bem desculpavel, muitas vezes ha-de tental-o a empregar. Não, o Sr. RAMALHO, e essa é quanto a nós a maior prova da sua opulencia, dá sempre em portuguez estreme, claro e technico a idéa, qualquer que seja, do seu original; e n'isso pára; resistindo virtuosamente á ancia de ostentar outros meritos, só porque vê incompatibilidade entre elles e o de traductor» (*RUL*, 15.02.1844: 318). Enganava-se o crítico quanto à posteridade que, longe de agradecer a Ramalho e Sousa, o votou ao esquecimento.

Começemos pela repulsa. Não há acolhimento a uma tradução — seja sob a forma de recensão ou mera notícia — que não refira escolhos, desgraças e transgressões. A tradução aparece como signo de um mal-estar intelectual que passa pela iliteracia, pela pequenez, e às vezes, mesquinhez, do espaço público, pela escassez de recursos, etc.

Esta mania de traduzir subiu a ponto em Portugal, e de tal modo estragou o gosto do público que não só lhe não agradava, mas quase não entendia os bons originais portugueses (Garrett, 1984 [1826]: 39)

E de que provém a damnosa inferioridade d'essas traducções? — De haver no *Quai-Voltaire* um livreiro que mercadeja em peste litteraria, com a mesma tranquilidade de animo com que rouba os auctores portuguezes, fazendo das obras d'elles edições mais baratas que as originaes, e mandando-as vender no Brasil, e até em Portugal nas proprias, barbas dos miserrimos auctores, cujas vigílias revertem só em proveito alheio. Brevemente esperamos ter uma lei que obste a parte deste grande mal; mas ao que nasce de traducções corruptoras, e de livros feitos com a mira unicamente posta em armar ao dinheiro, é que lei nenhuma póde antepôr barreira. — Todavia a imprensa não tem sido, nem será muda a este respeito: pouco a pouco crear-se-ha uma opinião pública, que regeite com desprezo esse trafico vergonhoso de letras. (*O Correio das Damas*, 25.04.1839: 127)

Não é esta traducção do número das que, para vergonha nossa, por ahi correm impressas, que em vez de apresentarem as galas brilhantes da formosa lingua portugueza, a assassinam, a retalham, e fazem pedaços: nem a novella d'aquellas (cujos traductores movidos apenas de mesquinho e vil interesse) só tendem a destruir esse resto de moral e decencia publica que por fortuna ainda brilha entre nós. Sobre este ponto, aliás o mais interessante, repetiremos com o Sr. Garrett — «*la mère en permettra la lecture à sa fille.*» (*O Correio das Damas*, 25.04.1842: 29)

De um lado, portanto, a repugnância, sempre acompanhada de defesa acerba do casticismo da língua nacional: «*A lingua portuguesa, fossem quaes fossem os perigrinos, e numerosos elementos, com que se-formou, cresceu, e poliu, não só chegou a ser uma lingua sobre si, mas uma lingua formosa, (o que mui poucas são, e nenhuma talvez mais do que ella); e uma lingua abastada e rica, do que nem todas se-podem gabar*» (Castilho, *RUL*, 23.06.1842: 449). Este posicionamento exacerbado promoverá traduções feitas sem conhecimento das línguas-fonte, com a argumentação de que «parece questão ociosa esta de perquirir se um tradutor sabe ou não a língua do seu original; o que importa, e muito, é se expressou bem na sua, isto é, com vernaculidade, clareza, acerto e a elegância possível, as ideias e affectos do seu autor» (Pais, 2000: 206). Esta tese de António Feliciano de Castilho abrirá a controvérsia em torno da tradução do *Fausto*, mas isso acontecerá apenas em 1872.

Antes, porém, a defesa extremada do casticismo levará o autor, em 1842, a recomendar a André Joaquim, por altura da publicação de *Kenilworth*, que guarde mais o bom uso da

**capítulo 3: da tradução ao silêncio.
o estranho desaparecimento do sr. ramalho**

língua portuguesa. Verificava Castilho a estratégia de manutenção do carácter estrangeiro das narrativas scottianas, que mencionámos *supra*.

Uma só cousa requereramos nós ao Sr. *Ramalho*, era o provar agora a mão n'um diverso systema de traduzir; experimentando na sua Anna de Geierstein um pouco mais de liberdade nas fórmãs de elocução. Bem possue elle, segundo nol'ó tem mostrado, sobejo cabedal da patria lingua para nos-involver toda aquella substancia ingleza nos nossos modos de exprimir e pensar, que são verdadeiramente os que a uma qualquer leitura dão o maior sabor e conchego: se isto lhe-supplicamos é só por estarmos intimamente convencidos, de que dando-nos Walter Scott, se nos-póde dar a si mesmo, e juntar ao classico dos romances outro classico de estylo nosso, como já de linguagem nol'ó dá. Todavia não dissimulamos que o seu methodo de absoluta fidelidade tem vantagens, e summamente ponderosas; estes seus livros assim feitos são impagaveis auxiliares, tanto para os inglezes, que desejem per si aprender o portuguez, como para os portuguezes, que desejem aprender o inglez: se o nosso alvitre comtudo fôsse acceito, parece-nos que, por via de notas, não seria impossivel restituir aos estudiosos o que no texto se-houvesse discretamente variado... (Castilho, *RUL*, 21.04.1842: 346)

Esta crítica começa uma controvérsia entre o autor e D. João de Azevedo acerca dos deveres de fidelidade à língua-mãe e ao texto-fonte, girando a discussão em torno de *topoi* tradutológicos frequentes. Se Castilho defendera caracteristicamente a preservação da pureza da língua, D. João de Azevedo pugna pela fidelidade ao texto de Scott, escrevendo no Diário do Governo, a 11 de Maio de 1842, o seguinte:

Occuparam-se alguns jornaes com esta traducção do Sr. Ramalho, e folgamos de vêr que lhe fizeram justiça no todo da opinião que emitiram — entretanto ha dous pontos em que dissentimos dos illustres Redactores da *Revista Universal de Lisboa*. Observam elles ao Sr. Ramalho que é demasiada a fidelidade com que traduz, e nós entendemos que essa fidelidade é um dos merecimentos da sua traducção, e quizeramos ainda que não tivesse tomado a liberdade de empregar por mais de uma vez expressões equivalentes em lugar das genuinas; porque n'uma obra em que se representam costumes, uma pequena alteração póde ser essencial; e porque para tornar mais intelligivel uma frase em taes casos nos parece preferivel explica-la com uma nota. Louvam a correcção e pureza da lingoagem, e nesta parte não podemos nós deixar de dizer que em mais de um lugar lhe encontramos archaismos e termos, que dão ao seu estylo um character anachronico e affectado. Entre o muito que achámos que louvar notámos-lhe este defeito. Pedimos venia a juizes tão competentes; esta é a nossa opinião. (448)

Está aberta a polémica que levará a que António Feliciano Castilho publique um longo artigo intitulado «Lingua Portuguesa. Ao Diario do Governo». Este artigo arrastar-se-á por dois números da *Revista Universal Lisbonense* (n.ºs 38 e 39), mas será interrompido o debate depois da segunda resposta de D. João de Azevedo.³¹

³¹ Para uma leitura mais demorada da controvérsia, vide Venâncio (1998: 87-94).

Debates à parte, este foi o único momento de alguma dissensão relativamente ao trabalho translatório de Ramalho e Sousa. De resto, todas as críticas lhe tecem os maiores elogios. Citaremos três exemplares passos de três publicações diferentes:³²

1.

Antes de ser traductor de Walter Scott era já conhecido o Sr. Ramalho como um dos homens que entre nós cultivam as letras e as sciências com paixão e proveito; porém as suas traducções do *Ivanhoe* e do *Quintino Durward* pozeram em evidencia a sua habilidade. Uma traducção perfeita é um trabalho difficil e apreciavel, que só póde ser olhado com desfavor por espiritos superficiaes e irreflectidos. A idéa de La Fontaine, que symbolisa o auctor no álamo, e o traductor na hera que sobe abraçada com elle, tem mais de graça que de exactidão. Para reproduzir um modelo excellente, e sublime é necessario muitas vezes ser capaz de subir á altura da intelligencia que o executou, e pelo menos possuir a riqueza das galas que o devem revestir, sem alterar a belleza das suas fórmas. Isto não se faz sem grandes recursos proprios. Não pertendemos tirar á originalidade as honras da preeminencia — mas é preciso tambem reconhecer que só a natureza é verdadeiramente original. Para traduzir como o Sr. Ramalho; para traduzir o *Kenilworth* não basta um conhecimento qualquer das lingoas que se invertem e confrontam — é mister sabe-las a fundo, e esse estudo é vasto e afadigoso. (*O Diario do Governo*, 11.05. 1842: 448)

2.

Cabendo-nos a satisfação de fallar na versão feita pelo Snr. Ramalho, não nos dispensaremos de tributar a tão habil e esmerado traductor os elogios sinceros e espontaneos de que se faz credor pelas duas excellentes traducções com que tem enriquecido a nossa litteratura; a qual, graças aos generosos trabalhos e sacrificios de alguns dos nossos mais distinctos litteratos, parece querer sair do estado de turpôr e abatimento em que, ainda não ha muito, jazia.

Ao Snr. Ramalho pedimos instantemente que não deixe de continuar no honroso caminho que encetou, dando-nos traducções de outras muitas interessantes novellas do romancista Escocez, ainda não vertidas na lingua do CAMÕES e do BARROS. (*O Correio das Damas*, 25.04.1839: 128)

3.

Era um dever de quem se sentisse com forças para tanto, é um serviço ás letras pátrias que a nação deve agradecer, dar-lhe em linguagem, e directamente traduzidas do original, as obras-modêlos de tamanho genio. D'este patriotico dever, d'este grandissimo serviço litterario, se vai desempenhando o Sr. Ramalho e Sousa com felicidade e distincção muito para admirar. É esta a quarta novella de Walter Scott que elle nos dá em optimo portuguez. (Mendes da Silva Leal, *O Universo Pittoresco*, 1843: III/254)

Estas apreciações de enaltecimento são, frequentemente, acompanhadas pela expressão de desgosto com as versões dos outros tradutores de Walter Scott. Mais uma vez, registamos aqui apenas dois exemplos:

1.

Vieram a nossas mãos, quasi simultaneamente, duas versões deste romance, o mais acabado e perfeito do fecundissimo Walter-Scott. É impressa uma das traducções em París, outra em Lisboa. Julgámos ao primeiro aspecto fosse a melhor a que nos veio de fóra: feita em París, onde são conhecidas vulgarmente as mais recentes e correctas

³² Para uma lista das recensões críticas que encontrámos, vide bibliografia.

capítulo 3: da tradução ao silêncio. o estranho desaparecimento do sr. ramalho

edições do original, as mais apuradas versões francezas, em fim, feita no coração da republica das letras, devia sair muito mais aprimorada do que a traducção de Lisboa. Enganamo-nos. A versão feita em París, barbarissima em linguagem, é uma destas obras de *fancaria*, com que se costumam atulhar as lojas dos livreiros. O traductor [Dr. Caetano Lopes de Moura] parece ter-se servido da versão franceza de Defauconpret, sem consultar a mais trabalhada de Montemont, nem o original, ou se consultou este, mil vezes não o entendeu. Cortou passagens inteiras sem necessidade, torceu outras, e converteu o curioso e poetico romance de Ivanhoe n'um tedioso conto. Os versos das epigraphes dos capitulos, e os que vem no corpo do livro, quando os não supprimiu, reduziu-os a versos portuguezes quasi sempre errados. Certo que o affamado Walter Scott não podia esperar que, depois de morto, houvesse um homem nascido no canto da Europa, que tão barbaramente o esfolasse. (*O Panorama*, 28.05.1838: 134)

2.

Certo que não têm comparação as versões d'este Sr. [Ramalho] com essas aravias chamadas traducções, que, com outras frandulagens, se estão fazendo lá em París, e o Sr. Aillaud está imprimindo, para nos vir cá embaucar e ganhar dinheiro (que lhe faça muito bom proveito). A comparação minuciosa da traducção do *Quintino* pelo Sr. Ramalho com a do Sr. Moura he huma irrefragavel prova do nosso dito. (*Bibliotheca Familiar, e Recreativa*, 1838: IV/204)

O estudo das traduções de um tradutor permite, como esperamos ter mostrado, (1) acompanhar-lhe o crescimento evolutivo, (2) descobrir-lhe estratégias e anseios que determinam a leitura que propõe — interessou-nos aqui particularmente os modos de transmissão das imagens autorais — e (3) perceber como é, a um tempo, sujeito e agente da cultura e do tempo que são os seus. E resgatá-lo, ainda que por breves horas e perante um público reduzido, ao silêncio.

considerações finais

[T]here's the room you can see through the glass—that's just the same as our drawing-room, only the things go the other way. I can see all of it when I get upon a chair—all but the bit just behind the fireplace. Oh! I do so wish I could see that bit!

Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*

[Y]ou must be aware, that every volume of a narrative turns less and less interesting as the author draws to a conclusion...

Walter Scott, *The Tale of Old Mortality*

PEQUENA APOLOGIA DA (HISTÓRIA DA) TRADUÇÃO

Em toda a Terra, havia somente uma língua, e empregavam-se as mesmas palavras. Emigrando do oriente, os homens encontraram uma planície na terra de Chinear e nela se fixaram. Disseram uns para os outros: «Vamos fazer tijolos, e cozamo-los ao fogo.» Utilizaram o tijolo em vez de pedra, e o betume serviu-lhes de argamassa. Depois disseram: «Vamos construir uma cidade e uma torre, cujo cimo atinja os céus. Assim, havemos de tornar-nos famosos para evitar que nos dispersemos por toda a superfície da terra.»

O SENHOR, porém, desceu, a fim de ver a cidade e a torre que os homens estavam a edificar. E o SENHOR disse: «Eles constituem apenas um povo e falam uma única língua. Se principiaram desta maneira, coisa nenhuma os impedirá, de futuro, de realizarem todos os seus projectos. Vamos, pois, descer e confundir de tal modo a linguagem deles que não consigam compreender-se uns aos outros.»

E o SENHOR dispersou-os dali por toda a superfície da Terra, e suspenderam a construção da cidade. Por isso, lhe foi dado o nome de Babel, visto ter sido lá que o SENHOR confundiu a linguagem de todos os habitantes da Terra, e foi dali que o SENHOR os dispersou por toda a terra.

Génesis, 11, 1-9

No princípio, era o castigo, i.e., no princípio da tradução. Não surpreende, pois, que a história da reflexão tradutológica seja um acumular de desafios e errâncias, perdas e derrotas, infidelidades e traições. Afinal, a tradução resulta miticamente de uma *hybris* que reitera o pecado original, esse desejo humano, demasiado humano de igualar Deus.

Muito do tecido reflexivo que sobre a actividade tradutória se produziu no Ocidente nos últimos 2000 anos não escapa ao estigma mítico da culpa. A tradução revela-se assim no pensamento ocidental sempre como um aquém da experiência primeira ou última da

autoria/autoridade, enquanto esta seria original; espelhando o acto divino da Criação originária, a tradução apresenta-se como um sucedâneo, um «apesar de tudo».

A esta menorização da actividade tradutória — e à correspondente diminuição do estatuto social do tradutor — não será estranho o facto de cada tradução, por menos conseguida que seja, representar potencialmente a reconstrução de Babel, i.e., o desejo de suprimir, ou pelo menos encurtar, a lonjura que nos afasta do Outro, distância essa que, mais do que geográfica, é cultural e linguística ou linguisticamente cultural. Entendida assim, a tradução é revolucionária na repetição do ímpeto babélico: propõe-se, de facto, como um desafio à condição humana.

Chegados a este ponto, propomos um volte-face, uma leitura alternativa do episódio bíblico. E se Babel tiver sido treslada ao longo dos tempos? E se Babel — e, entenda-se, com ela a tradução — for não um acto falhado de *hybris* mas a expressão máxima de uma procura, a formalização da nostalgia humana de Deus? A tradução não deixaria, deste modo, de sinalizar uma perda, é certo, mas teria necessariamente de ser entendida como uma pulsão positiva: a da tentativa sempre reiterada de (re)construção de sentido.

Perguntamos mais: será legítimo colocar, em termos míticos, bem entendido, o início da tradução no episódio de Babel? Que dizer então do acto supremo de criação pela Palavra? «Deus disse: "Faça-se a luz." E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa e separou a luz das trevas». (Gen. 1,3-4) Que dizer da «tradução» repetida de Deus ao longo da Bíblia, tradução essa que assume diversas formas de Revelação, que vai desde a palavra à hominização do Filho, passando pelos episódios das línguas de fogo e da pomba. O Deus judaico-cristão é um Deus que condescende a revelar-se ao homem, traduzindo-se constantemente pela palavra e na forma. É, em suma, um Deus-tradutor de Si mesmo.

A esta luz, traduzir transcende, pois, o processo da tradução: é, em termos metafóricos, já um além e não o aquém inicial. Traduzir define paradigmaticamente o estar-no-mundo, faz parte da experiência humana. É, todavia, também signo de uma (im)possibilidade, um desejo de transcendência da singularidade.

A tese que os românticos alemães inauguram, a da integração da diferença radical na identidade do que somos, parece-nos definir um imperativo a um tempo democrático e difícil na relação com o Outro. É exactamente nesta alteridade radical que se desenvolverá

posteriormente toda a reflexão em torno da (in)traduzibilidade, pois, se cada língua é um lugar diferente «de onde se vê o mundo», como podemos pretender abarcar uma mundividência noutra? É o que, em 1861, Antero de Quental afirma, quando diz: «Creio que uma tradução — *traducção* — d'uma obra d'arte seria uma cousa útil, uma cousa bella e grande, se não tivesse um pequeno inconveniente... simplesmente o de ser uma cousa impossível» (Quental, 1923: 117). Responde-lhe António Feliciano Castilho, nesta como noutras coisas, mais desenvolvido — mais moderno? — do que Antero: «Traduzi-o [a Ovídio], quanto soube, literalmente, nessa maneira de particularizar os sujeitos, ou terras; mas, em todos os lances, em que se me atulhou, que um curioso de meã leitura poderia ficar embaraçado, ora ladeei, e me desviei, sem fugir, ora acrescentei uma penada que desfizesse a dúvida. A quem me houvesse de taxar isto por infidelidade, responderia, que a maior, e pior, de todas as infidelidades, é a fidelidade servil; é deixar ininteligível, o que o autor havia querido fazer, e havia feito, para se entender; e roubar-lhe suas graças, e galas, que, em deixando de ser percebidas, logo deixam de ser tais» (Pais, 2000: 43). À impossibilidade da tradução resultante da singularidade da obra de arte opõe Castilho a universalidade do literário, a bondade da compreensão.

Saber por que razão se traduz é também dizer do lugar histórico da tradução, é falar de imagens: das imagens que uma cultura produz do Outro e de si própria. São estas imagens que vão determinar a orientação tradutória no sentido da domesticação ou da exotização do texto, porque o tradutor é sempre e antes de mais um filho do seu tempo e espaço.

TRADUÇÃO LITERÁRIA ENTRE O ESTIGMA E O DESAFIO

Filhos dum deus selvagem e secreto
E cobertos de lama, caminhamos
Por cidades,
Por nuvens
E desertos.
Ao vento semeamos
O que os homens não querem.
Ao vento arremessamos
As verdades que doem
E as palavras que ferem.

José Carlos Ary dos Santos, «Estigma»

José Ortega y Gasset escreve, em 1935, que os tradutores são por natureza seres tímidos que, por essa razão, não podem pedir meças à ousadia autoral. Esta posição resulta de e

resulta numa imagem social tradicionalmente má do tradutor. Os seus conseguimentos foram sempre comparados com os do autor, só para concluir — o que já se sabia de antemão — que os méritos do tradutor são inferiores. Daí que o seu contributo para o desenvolvimento das mentalidades tenha sido sistematicamente ignorado, quando não mesmo silenciado.

No entanto, quem se atreverá hoje a contestar o papel central da tradução da Bíblia na cultura ocidental? Neste livro — que, há que não esquecer, subsiste em todas as línguas europeias apenas enquanto tradução — assentam muitos dos melhores acontecimentos da nossa cultura, que sem Jerónimo, Lutero ou Tyndale não existiriam.

A acusação de traição só tem, portanto, sentido para aqueles que nunca quiseram e/ou tiveram de traduzir seriamente. Aqueles que se ferem constantemente nos estilhaços das línguas, sabem melhor. São traidores, têm de ser traidores, como afirma André Lefevere, porquanto todo e qualquer pensamento é, infeliz ou felizmente, singular e toda e qualquer expressão é linguisticamente determinada, culturalmente condicionada, não se deixando trasladar sem mais. É essa simultaneamente a miséria e o esplendor da tradução que paira assim entre dois pólos contrários: o imperativo radical da comunicação e os obstáculos inultrapassáveis da alteridade. Traduzir, sendo talvez impossível, é absolutamente necessário. O mesmo se poderia dizer de comunicar.

Por outras palavras, o texto traduzido é sempre ainda o mesmo e já um outro. Daí que Paul Ricoeur diga que a tradução, porque resulta da comparação de incomparáveis (duas línguas mais ou menos diferentes), visa «uma equivalência presumida, não baseada numa identidade de sentido demonstrável, uma equivalência sem identidade» (Ricoeur, 2005, 62). A tradução é, pois, sempre lugar de diferença: alguém que tem uma experiência de vida *diferente*, uma relação *diferente* com a língua e, logo, um horizonte de expectativas *diferente* lê um texto estranho à sua cultura e tenta transportá-lo para essa outra língua, essa outra cultura que são as suas. Não deveriam surpreender, pois, os momentos de inconformidade. É por isso que as correntes mais recentes de reflexão tradutológica (a Teoria do Polissistema, o Desconstrucionismo, os Estudos Feministas e os Estudos Pós-coloniais) se interessam mais pela influência da tradução na cultura-alvo do que por indagações inquisitoriais de erros e sinais da incompetência do tradutor — afinal, o «erro»

aparente pode ser interessante, porquanto remete as mais das vezes para circunstâncias especificamente culturais do país de acolhimento.¹

Sabemos hoje que as nossas histórias pessoais são sempre, de algum modo, transnacionais, translinguísticas, transsubjectivas, e são-no, em grande parte, graças à tradução. Dependemos, hoje como ontem, da tradução. O estudo das traduções revela-se assim fundamental para a compreensão do funcionamento da cultura de chegada e para o entendimento mais profundo de nós próprios.

Traduzir significa hoje, antes de mais, estar atento, acumular um acervo imenso de saberes e ser responsável em liberdade. É, enfim, estar disposto à aventura que é descobrir o outro, isto é, estar disposto à aventura de querer reconstruir sempre de novo Babel.

POÉTICAS DA IMPERFEIÇÃO

Há dentro de nós a exigência absoluta de sermos eternos e a certeza de o não sermos.

Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente* 3

Este trabalho tem vários centros e nenhuma periferia. Ou, visto de outra perspectiva, nasceu descentrado. Talvez seja a natureza da tradução literária e da sua história: um perpétuo descentramento. Um impulso para o outro — idioma, texto, tempo.

A presente reflexão quis ser reflexo de um encontro entre escritas: a de um homem célebre que se esconde atrás de inúmeras e palavrosas figuras — figurações? — e de um tradutor que escolhe a leitura mais depurada. É um tradutor com um projecto, com uma história. Foi essa história que quisemos narrar, em confronto com a história de uma escrita. A Parte I pretende constituir a moldura que rodeia e possibilita as Partes II e III, que desejam replicar, em díptico, o efeito do espelho, de imagem invertida, onde no outro nos reconhecemos a nós próprios.

¹ Um dos muitos aspectos que ficaram por narrar acerca do projecto translatório de Ramalho e Sousa passa por indagar os momentos de hesitação, de incoerência que os textos também exibem. Porém, para que esse estudo pudesse ter validade, precisaríamos de saber (muito) mais acerca das condições de trabalho do tradutor — saber quem seleccionou textos, se tinha prazos para elaborar as traduções, de que mais se ocupava/de que vivia enquanto traduzia, quanto lhe pagavam pelas traduções, etc. A nossa intuição é a de que estas são, no caso de Ramalho e Sousa, perguntas um tudo-nada ociosas, porquanto a impressão geral é a de alguém que traduz por gosto e, eventualmente, para dar prazer aos amigos e participar num projecto cultural mais vasto. Todavia, entre a intuição e o saber, o fosso é imenso.

Sendo uma provocação à história literária, esta reflexão entende-se também como uma apologia da visibilização da tradução — e do seu estudo — nos contextos da língua, literatura e cultura. Que língua viva não interage com outras? Que literatura é ou foi alguma vez expressão isolada de uma nacionalidade? Que cultura não é hoje habitada pela tradução? O entendimento generalizado — e tantas vezes profundamente ignorante das «misérias e esplendores» do acto tradutório — de que a tradução é um desconchavo parece ser directamente proporcional ao consumo de obras traduzidas.

Que as gerações anteriores às colecções Uma Aventura e o Clube das Chaves se tivessem formado a ler — em tradução, é claro — a Condessa de Ségur ou Enid Blyton não pode deixar de inscrever, na cultura e na pessoa, uma mundividência de que a alteridade é parte integrante. (O mesmo acontecerá decerto hoje com os adolescente que crescem a ler a obra de J. K. Rowling ou J.R.R. Tolkien.) Que só uma ínfima minoria tenha, entre nós, lido Tolstoi, Doistoevski, Mishima ou mesmo Thomas Mann no original tem forçosamente de ter ecos na história do desenvolvimento literário-cultural português e no nosso modo de estar-no-mundo. É esta investigação que está por fazer, provavelmente com a justificação de que as traduções são textos de segunda, de que os tradutores são traidores ou de qualquer outro dos habituais lugares-comuns — a ilusão da imortalidade do «original» teima em querer apagar as reescritas da nossa efemeridade. Talvez precisemos de que a literatura seja eterna, para que alguma coisa o seja (ainda). Talvez tenhamos medo de tudo o que se oferece como relativo, provisório e instável.

Certo é que continuamos a pedir à tradução e aos tradutores que sejam agentes do próprio emudecimento: «Cúmplice activo da figuração do texto, o tradutor tenta, no entanto, pelo menos na maior parte dos casos conhecidos, alcançar o ideal da sua própria ausência ou, melhor, da ausência da sua própria voz: tenta ser fiel ao original» (Martins, 2003: 146). Continuamos, pois, a pedir aos tradutores o impossível: que sejam presença ausente. Como entender, de outra forma, que alguém possa ser cúmplice *activo* da figuração de um texto e não deixar traço nesse texto?

[T]ranslation as transparency and duplicate, as not only consonant but coincident and hence to all intents and purposes identical with its source text; the view of translation as reproduction, in which the translation is meant to reproduce the original, the whole original and nothing but the original; the image of a translation being 'as good as' its original, except in regard to status. A translation is a 'good' or a 'proper' or a 'real' translation, we tend to say, if there are no loose ends, no foreign bodies; it should not contain anything that might affect the integrity of the original. Translators are good translators if and when they have become transparent, invisible, when they have spirited themselves away. Only a Translator who speaks 'under erasure' can be trusted not to

violate the original. The loyal absence of the one guarantees the primacy and aura of the other. (Hermans, 1996: 43-44).

Estudar história da tradução de literatura é, pois, dar opacidade, corpo, voz aos tradutores. Esse foi um dos centros da reflexão: André Joaquim Ramalho e Sousa, figura de quem se diz que as suas traduções «pertencem ao património literário do nosso Romantismo, tão perfeitas são e tanta atenção mereceram do público mais aristocrático da época. Em Portugal ao nome de Walter Scott anda inseparavelmente ligado o de Ramalho e Sousa» (Chaves, 1935: 22). E, como os centros abrem caminhos para outros centros, chegámos a Walter Scott, o mais famoso dos escritores esquecidos. Precisámos de recuperá-lo para entender os modos como agiu sobre a cultura do seu tempo e sobre a nossa cultura daquele tempo. E, ao regressar a ele, descobrimos uma escrita moderna, capaz de dialogar com tempos e espaços diversos, interrogámo-nos sobre as condições e possibilidades do romance histórico enquanto tecido discursivo híbrido. Porque ambos passaram por experiências de aclamação e de esquecimento, tornou-se imperativo fazer a arqueologia de uma e outro, e isso passou por indagar as circunstâncias do tempo, pôr a descoberto nexos, ligações e fronteiras.

Os Estudos de Tradução estão a construir um percurso em Portugal. Esse caminho é, talvez, mais lento do que poderá resultar aparente da profusão e optimismo exuberante dos planos de estudo nas universidades portuguesas, de repente apostadas, todas elas, em formar tradutores e investigadores nesta área. A lentidão deriva do muito que há por fazer e da tradicional falta de condições para o fazer. Falta quase tudo em Portugal: falta uma história literária em que a literatura de expressão portuguesa adquira a transnacionalidade que lhe é devida e que, mais do que cristalizações, revele movimento(s); falta uma história literária que tenha a coragem de abandonar a segurança do cânone, permitindo ao mesmo tempo uma revitalização que o poupe à tendência «culinária» a que vem sendo sujeito e procure as vozes silenciadas por uma sociedade patriarcal e colonial; falta o acesso a obras que, embora de nomes consagrados, não foram canonizadas pelos programas escolares; falta a publicação das traduções de autoria de eminentes figuras da cultura portuguesa, para já não falar das dos anónimos; falta um dicionário de tradutores e a paciência para a escavação de existências espectrais; e por aí em diante.

Há, portanto, muito ainda por fazer no campo dos Estudos de Tradução, que só agora começam a ter especialistas próprios e não emprestados de outras áreas do saber, o que tem *necessariamente* consequências tanto a nível da geografia dos olhares como da geometria do(s) poder(es) e financiamento(s). Porém, o facto de ser uma disciplina nova tem a imensa vantagem de a tornar ágil em termos reflexivos, não só admitindo o diálogo entre saberes como convidando a que nele se participe:

I would like to point out that the present state of the art is of our own making in so far as almost all translation scholars have entered the circle from other fields of study: philology, linguistics, language teaching, literary criticism, history, philosophy, etc. They have begun the study of translation encumbered with ideas and approaches shared with their former colleagues, which they have restyled to fit the new subject matter of bilingually mediated communication. No wonder that Translation Studies, due to the original affiliations of its proponents but also to the heterogeneity of the field itself has become the model of an **interdiscipline**. (Neubert, 2001: 334)

Desta diversidade originária dos investigadores deriva também, como afirma Albrecht Neubert, o caudal de modelos e métodos que caracteriza esta área do saber e constitui uma fonte de inesgotável riqueza, desde que tenhamos coragem e saber para circumnavegar algum perigo inerente à fluidez excessiva do pensar. Este — confessamos — foi uma das dificuldades do trabalho: idealmente um projecto destes implicaria saberes verdadeiramente interdisciplinares — da estatística à história da economia e à sociologia do livro, passando pela historiografia, história das ideias, teoria da literatura, etc.

Apesar de Albrecht Neubert considerar que «it [the discipline] seems to be faring quite well with this all-inclusive label», regularmente se ouvem as vozes que, vindas de áreas tradicionalmente aceites pela academia, recusam aos Estudos de Tradução objecto e metodologias próprios, esquecendo talvez que as humanidades são crescentemente, mesmo nos campos já instituídos —institucionalizados?² —, lugar de múltiplas práticas discursivas e de pluralidades metodológicas.

² Recordamos a referência que fizemos na introdução a este trabalho (nota 17) e alargamo-la: «... disciplines are institutional creations. They do not represent god-given categories of knowledge so much as traditional agreements on how to slice up the traditional cakes. They are thus sociological constructs, built out of shared discourse conventions. Their creation and maintenance have to do with power relationships and the pressure of history. New disciplines emerge not only as knowledge grows and spreads but also as power relations and reputations change within academia» (Chesterman, 2002: 4). E isto, em lado nenhum, é mais visível do que na apetência generalizada das velhas Faculdades de Letras pelo fenómeno e estudo da tradução. Até há bem pouco considerada uma actividade menor, mais «manual» ou «técnica», a tradução aparece hoje, numa época de perda de relevância social das humanidades, como um dos caminhos ainda viáveis, em termos de sobrevivência institucional. A criação de licenciaturas, pós-graduações e mestrados nas mais variadas instituições de ensino superior atesta-o bem, ainda que permaneça algum desconforto em relação a esta situação, o que produz uma ambivalência curiosa: por um lado, a tradução é uma necessidade institucional de sobrevivência das humanidades, por outro, não se deixa de interrogar a sua pertinência enquanto campo autónomo,

De facto, a imputação de que os Estudos de Tradução não constituíam um campo autónomo do saber, por supostamente não apresentarem um objecto de estudo e um conjunto de metodologias próprios,³ é uma exigência que poderia aplicar-se, de modo igualmente fácil (e improdutivo), a muitas outras áreas da humanidades.

Por outro lado, recusar autonomia aos Estudos de Tradução, com base na convicção de que a multiplicidade de perspectivas que os caracteriza não lhes dá consistência, resulta, talvez, de uma visão estreita — demasiado literária?, demasiado linguística?, decerto convencional — do que é a tradução, na multiplicidade das suas manifestações históricas, filosóficas e culturais: «If any finding is characteristic of the young field of Translation Studies it is that there is an overwhelming lack of conformity in translation — mistranslations, pseudotranslations, gaps, contradictions, accidents, numerous shifts both conscious and unconscious, ideological constraints, economic constraints, all seem to be part of the process. And scholars have only begun to scratch the surface of researching translation» (Gentzler, 2001: 162). Os Estudos de Tradução — como a própria tradução — são, *têm de ser* lugar de diferença, porquanto, por mais adeptos que sejamos da tradução como facto da cultura de chegada, é impossível — e seria indesejável, se fosse possível — fazer ou estudar traduções sem nos cruzarmos com o outro, tanto fora de nós como em nós. Desde logo porque «[t]odo o acto de traduzir remete para uma origem real e próxima — o original —, mas também para uma outra, mítica e metafórica, que tem sido vista, a um

esquecendo que «(h)istorically, new disciplines have often emerged at the interface of existing ones, and so at first they inevitably have the nature of interdisciplines» (*ibidem*).

A propósito desta preocupação com os métodos próprios, ou apropriados, dos Estudos de Tradução, veja-se o esforço recente de sistematização levado a cabo por um conjunto de estudiosos: Maeve Olohan (ed.) (2000), *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies I — Textual and Cognitive Aspects*, Manchester, St. Jerome Publishing e Theo Hermans (ed.) (2002), *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II — Historical and Ideological Issues*, Manchester, St. Jerome. De salientar, contudo, que as duas compilações assentam no pressuposto de que esta área do saber integra diversos cruzamentos metodológicos a fazer jus à variedade tipológica do seu objecto de estudo (textos literários mas também «técnicos» (jurídicos, publicitários, políticos, culinários, filosóficos, filmicos, etc.)). De resto, a preocupação com a definição metodológica marcou, desde cedo, a caracterização dos Estudos de Tradução — *vide* artigo fundador (“The Name and Nature of Translation Studies”) de James Holmes, em 1972.

³ Tais exigências de «pureza» de objecto e metodologia esquecem, muitas vezes, uma questão fundamental — o facto de a tradução constituir hoje uma expressiva actividade sócio-económico-cultural, do que decorrerá talvez a necessidade de se estudar o fenómeno aprofundadamente e em toda a sua riqueza, caso a Universidade não queira permanecer fechada à evolução sócio-intelectual e anquilosada em preconceitos e pré-definições do que seriam as humanidades. Oíça-se a este propósito a voz autorizada de João Flor: «Cada vez mais se faz sentir que, no conjunto das suas modalidades e na especificidade dos seus problemas, a tradução, em sentido lato, constitui um objecto de conhecimento científico particularmente adequado à variedade de aproximações interactivas de carácter pluridisciplinar. Para além disso, na sua natureza polifacetada, a tradução configura também uma prática comunicativa, determinada por circunstâncias e por conjunturas sócio-histórico-culturais de certo tempo e lugar, e, em conformidade, ela representa, hoje e entre nós, uma actividade profissional

tempo, como pressuposto e como estigma de toda a tradução: o mito de Babel, a torre geradora de todas as diferenças entre as línguas e, com isso, da necessidade de tradução» (Barrento, 2000: 123).

Controvérsias à parte, urge pensar os caminhos desta área do conhecimento em Portugal, reflectir sobre o seu lugar na arquitectura dos saberes, explorar contributos que possa dar à(s) história(s) da circulação das ideias e dos textos, à história da cultura. É preciso cartografar o território desconhecido, descobrir as potencialidades e os limites da sua geografia. E fazê-lo é (d)escrever (um)a história de mobilidade(s), de (trans)migrações, de diálogos, monólogos e silêncios. É abrir-se às possibilidades do diverso e múltiplo, da história, dando o peito ao(s) perigo(s) da fragmentação, da errância, do humano porque «ninguém melhor do que o tradutor literário pode interiorizar o trauma de Babel» (Flor et al., 1983: 13). É aceitar o absoluto da exigência de se ser eterno e a certeza de não o ser. É saber, como diz o poeta, que «pelo sonho é que vamos», sendo que a ênfase está hoje no que de *ir*, de movimento há no sonho, i.e., na recusa do anquilosamento.

Fazer história da tradução (literária) em Portugal é aceitar, até certo ponto, o imperativo da deriva, do descentramento, da dispersão porque «[t]ranslation is irreducible: it always leaves loose ends, is always hybrid, plural, and different» (Hermans, 1996: 45). É infinitamente sedutora. Na vida como na investigação, «[d]as Höchste, wozu der Mensch gelangen kann, ist das Erstaunen».

inserida num mercado de serviços altamente competitivo e exigente, em matéria de qualificações especializadas» (Flor, 2003: 111).

bibliografia

Uma biblioteca é quase tão pessoal como as impressões digitais.

Vergílio Ferreira, *pensar*

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

I. OBRAS DE ANDRÉ JOAQUIM RAMALHO E SOUSA

- (1838a), *Ivanhoé ou a Cruzada Britânica*, 4 vols., Lisboa: Typographia de José Baptista Morando.
- (1838b), *Quintino Durward*, 4 vols., Lisboa: Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis.
- (1842), *Kenilworth*, 4 vols., Lisboa: Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis.
- (1843), *Anna de Geierstein ou A Donzella do Nevoeiro*, 4 vols., Lisboa: Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis.
- (1845), *Waverley ou Ha Sessenta Annos*, 4 vols., Lisboa: Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis.

II. OBRAS DE WALTER SCOTT

- (1829a), *Waverley*, Waverley Novels, vols. I e II, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Nimpkin and Marshall.
- (1829b), *The Antiquary*, Waverley Novels, vol. V, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Nimpkin and Marshall.
- (1829c), *Rob Roy*, Waverley Novels, vols. VII e VIII, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Nimpkin and Marshall.
- (1830a), *Black Dwarf. Old Mortality*, Waverley Novels, vols. IX, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Nimpkin and Marshall.
- (1830b), *Heart of Mid-Lothian*, Waverley Novels, vol. XI, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Nimpkin and Marshall.
- (1830c), *Bride of Lammermoor*, Waverley Novels, vol. XIII, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Nimpkin and Marshall.
- (1830d), *A Legend of Montrose*, Waverley Novels, vol. XV, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Nimpkin and Marshall.
- (1830e), *Ivanhoe*, Waverley Novels, vols. XVI e XVII, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Nimpkin and Marshall.
- (1830f), *The Monastery*, Waverley Novels, vols. XVIII e XIX, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Whittaker & C.º.
- (1831a), *The Abbot*, Waverley Novels, vol. XX, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Whittaker, Treacher & C.º.
- (1831b), *Kenilworth*, Waverley Novels, vols. XXII e XXIII, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Whittaker & C.º.
- (1831c), *The Pirate*, Waverley Novels, vol. XXIV, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Whittaker & C.º.
- (1831d), *The Fortunes of Nigel*, Waverley Novels, vol. XXVI, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Whittaker & C.º.
- (1831e), *Peveril of the Peak*, Waverley Novels, vol. XXVIII, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Whittaker & C.º.

- (1831f), *Quentin Durward*, Waverley Novels, vols. XXXI e XXXII, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Whittaker & C.º.
- (1832a), *St. Ronan's Well*, Waverley Novels, vol. XXXIII, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Whittaker & C.º.
- (1832b), *Redgauntlet*, Waverley Novels, vol. XXXV e XXXVI, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Whittaker & C.º.
- (1832c), *The Betrothed*, Waverley Novels, vol. XXXVII, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Whittaker & C.º.
- (1832d), *The Talisman*, Waverley Novels, vol. XXXVIII, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Whittaker & C.º.
- (1832e), *Woodstock*, Waverley Novels, vol. XXXIX, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Whittaker & C.º.
- (1832f), *The Highland Widow*, Waverley Novels, vol. XLI, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Whittaker & C.º.
- (1832g), *Fair Maid of Perth*, Waverley Novels, vol. XLII, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Whittaker & C.º.
- (1833a), *Anne of Geierstein*, Waverley Novels, vols. XLIV e XLV, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Whittaker & C.º.
- (1833b), *Count Robert of Paris*, Waverley Novels, vol. XLVI, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Whittaker & C.º.
- (1833c), *Castle Dangerous*, Waverley Novels, vol. XLVII, Edimburgo e Londres: Cadell & Company e Whittaker & C.º.
- (1998), *The Journal of Sir Walter Scott*, W. E. K. Anderson (ed.), Edimburgo: Canongate Classics.

III. OBRAS DE WALTER SCOTT EM TRADUÇÃO FRANCESA

Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret

- (1830a), *Charles le téméraire, ou Anne de Geierstein La Fille du Brouillard*, Œuvres de Walter Scott. Tome XXVII, trad. M. Defauconpret, Paris: Furne, Libraire-Éditeur.
- (1830b), *Kenilworth*, Œuvres de Walter Scott. Tome XIV, trad. M. Defauconpret, Paris: Furne, Libraire-Éditeur.
- (1830c), *Les Fiancés ou le connétable de Chester, Histoire du temps des croisades*, Œuvres de Walter Scott. Tome XXII, trad. M. Defauconpret, Paris: Furne, Libraire-Éditeur.
- (1830d), *Quentin Durward*, Œuvres de Walter Scott. Tome XIX, trad. M. Defauconpret, Paris: Furne, Libraire-Éditeur.
- (1830e), *Waverley, ou il y a soixante ans*, Œuvres de Walter Scott. Tome V, trad. M. Defauconpret, Paris: Furne, Libraire-Éditeur.
- (1831), *Ivanhoe*, Œuvres de Walter Scott. Tome XI, trad. M. Defauconpret, Paris: Furne, Libraire-Éditeur.

Albert Montémont

- (1837a), *Anne de Geierstein, ou la fille du brouillard*, nouvelle édition, revue et corrigée d'après la dernière publiée a Édimbourg, Œuvres de Walter Scott, trad. Albert Montémont, Paris: Ménard, Libraire-Éditeur.
- (1837b), *Ivanhoe ou le croisé britannique*, nouvelle édition, revue et corrigée d'après la dernière publiée a Édimbourg, Œuvres de Walter Scott, trad. Albert Montémont, Paris: Ménard, Libraire-Éditeur.
- (1837c), *Kenilworth*, nouvelle édition, revue et corrigée d'après la dernière publiée a Édimbourg, Œuvres de Walter Scott, trad. Albert Montémont, Paris: Ménard, Libraire-Éditeur.
- (1837d), *Les Fiancés*, nouvelle édition, revue et corrigée d'après la dernière publiée a Édimbourg, Œuvres de Walter Scott, trad. Albert Montémont, Paris: Ménard, Libraire-Éditeur.
- (1837e), *Quentin Durward* nouvelle édition, revue et corrigée d'après la dernière publiée a Édimbourg, Œuvres de Walter Scott, trad. Albert Montémont, Paris: Ménard, Libraire-Éditeur.
- (1837f), *Waverley ou il y a soixante ans*, nouvelle édition, revue et corrigée d'après la dernière publiée a Édimbourg, Œuvres de Walter Scott, trad. Albert Montémont, Paris: Ménard, Libraire-Éditeur.

III. OUTRAS EDIÇÕES DE WALTER SCOTT*

- (1954a), *Ivanhoe*, versão de António Vilalva com prefácio de Gentil Marques, Coleção «Obras Escolhidas de Autores Escolhidos (n.º 9), Lisboa: Livraria Romano Torres [3.ª ed.].
- (1954b), *Rob Roy*, trad. Mário Domingues com prefácio de Gentil Marques, Coleção «Obras Escolhidas de Autores Escolhidos (n.º 29), Lisboa: Livraria Romano Torres
- (1955), *A Aventura de Waverley*, trad. António Vilalva com prefácio de Gentil Marques, Coleção «Obras Escolhidas de Autores Escolhidos (n.º 32), Lisboa: Livraria Romano Torres.
- (1956), *O Pirata*, trad. Mário Domingues com prefácio de Gentil Marques, Coleção «Obras Escolhidas de Autores Escolhidos (n.º 21), Lisboa: Livraria Romano Torres [2.ª ed.].
- (1972), *Waverley*, Londres: Penguin Books.
- (1993a) *Kenilworth*, introd. J. H. Alexander, Londres, Nova Iorque, Victoria, Toronto, Nova Deli, Auckland e Joanesburgo: Penguin.
- (1993b), *Kenilworth. A Romance*, The Edinburgh Edition of the Waverley Novels, vol. 11, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- (1998), *Ivanhoe*, The Edinburgh Edition of the Waverley Novels, vol. 8, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- (2000), *Anne of Geierstein*, The Edinburgh Edition of the Waverley Novels, vol. 22, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- (2001), *Quentin Durward*, The Edinburgh Edition of the Waverley Novels, vol. 15, Edimburgo: Edinburgh University Press.

* Das obras incluídas neste grupo utilizámos exclusivamente a informação paratextual.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

I. ENQUADRAMENTO EUROPEU DA RECEPÇÃO DE WALTER SCOTT

- ALEXANDER, J.H. (1987), «Descriptive Guide to the Interleaved Set», Iain Gordon Brown (ed.), *Scott's Interleaved Waverley Novels (The 'Magnum Opus': National Library of Scotland MSS. 23001-41)*, Aberdeen: Pergamon Books/Aberdeen University Press/National Library of Scotland, pp. 11-25.
- ALEXANDER, J.H., HEWITT, David (eds.) (1983), *Scott and his Influence. The Papers of the Aberdeen Scott Conference, 1982*, Aberdeen: Association for Scottish Literary Studies, Department of English, University of Aberdeen.
- BAGEHOT, Walter (1970), «On Scott, *National Review*», John O. Hayden (ed.), *Scott. The Critical Heritage*, Nova Iorque: Barnes & Noble, pp.394-421 [1858].
- BAUTZ, Annika (2007), *The Reception of Jane Austen and Walter Scott. A Comparative Longitudinal Study*, Londres e Nova Iorque: continuum.
- BENEDETTI, ANNA (1974), *Le Traduzioni Italiane da Walter Scott e I Loro Anglicismi*, Florença: Leo S. Olschki Editore.
- BERNBAUM, Ernest (1926), «The Views of the Great Critics on the Historical Novel», *PMLA*, vol. 41, n.º 2, Junho, pp. 424-441 (<http://www.jstor.org/stable/457442>, 31.05.2008).
- BRANDES, Georg (1970), «Morality as Drawback», John O. Hayden (ed.), *Scott. The Critical Heritage*, Nova Iorque: Barnes & Noble, pp. 478-480 [1875].
- BROWN, Iain Gordon (ed.) (1987), *Scott's Interleaved Waverley Novels (The 'Magnum Opus': National Library of Scotland MSS. 23001-41)*, Aberdeen: Pergamon Books/Aberdeen University Press/National Library of Scotland.
- CARLYLE, Thomas (1970), «The Amoral Scott, *London and Westminster Review*», John O. Hayden (ed.), *Scott. The Critical Heritage*, Nova Iorque: Barnes & Noble, pp. 345-373 [1838].
- (1971), «The Hero as a Man of Letters», *Thomas Carlyle: Selected Writings*, ed. Alan Shelston, Londres, Nova Iorque, Victoria, Toronto e Auckland: Penguin, pp.235-256 [1841].
- CHANNING, E.T. (1970), «*North American Review*», John O. Hayden (ed.), *Scott. The Critical Heritage*, Nova Iorque: Barnes & Noble, pp. 148-164 [1818].
- CHASE, Bob (1996), «Walter Scott: a New Historical Paradigm», Bill Schwartz, *The Expansion of England. Race, Ethnicity and Cultural History*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- CHURMAN, Philip H. e PEERS, E. Allison (1922), «A Survey of the Influence of Sir Walter Scott in Spain», *La Revue Hispanic*, tomo LV, Nova Iorque e Paris.
- COONEY, Seamus (1973), «Scott's Anonymity — Its Motives and Consequences», *Studies in Scottish Literature*, n.º 10, pp. 207-219.
- COTTOM, Daniel (1985), *The Civilized Imagination. A Study of Ann Radcliffe, Jane Austen and Sir Walter Scott*, Cambridge, Londres, Nova Iorque, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.
- CRAWFORD, Thomas (1969), «Scott's Life and Works», A. Norman Jeffares (ed.), *Scott's Mind and Art*, Edimburgo: Oliver & Boyd, pp. 1-20.

- CRUTTWELL, Patrick (1998), «Walter Scott», in Boris Ford (ed.), *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 5: *From Blake to Byron*, Londres, Nova Iorque, Victoria, Toronto, Auckland: Penguin Books, pp. 128-138.
- CURRY, Kenneth (1977), «Reprints of Uncollected Essays by Scott», *Sir Walter Scott's Edinburgh Annual Register*, Knoxville: University of Tennessee Press, pp. 49-211.
- DAICHES, David (1968), «Scott's Achievement as a Novelist», in D. D. Devlin (ed.), *Walter Scott*, Londres, Bombaim, Calcutá, Madras, Joanesburgo, Melbourne e Toronto: Macmillan, pp. 33-62.
- DAVIE, Donald (1971), *The Heyday of Sir Walter Scott*, Londres: Routledge & Kegan Paul.
- DALE, Thomas R. (1979), «One Word More on Scott's Anonymity», *Studies of Scottish Literature*, n.º 14, pp. 137-144.
- DEVLIN, D. D. (ed.) (1968), *Walter Scott*, Londres, Bombaim, Calcutá, Madras, Joanesburgo, Melbourne e Toronto: Macmillan.
- EDGEWORTH, Maria (1970), «A Letter», in John O. Hayden (ed.), *Scott. The Critical Heritage*, Nova Iorque: Barnes & Noble, pp. 75-78 [1814].
- FERRIS, Ina (1991), *The Achievement of Literary Authority. Gender, History, and the Waverley Novels*, Ithaca e Londres: Cornell University Press.
- (1997), «Translation from the Borders: Encounter and Recalcitrance in *Waverley* and *Clan-Albin*», *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 9, issue 2, pp. 202-222.
- GARCÍA GONZÁLEZ, José E. (2005), *Traducción y recepción de Walter Scott em Espanha: estudio descriptivo de las traducciones de Waverley al español*, Fondos digitalizados de la Universidad de Sevilla, http://fondosdigitales.us.es/thesis/thesis_view?oid=534.
- GARSIDE, Peter (1972), «Scott, the Romantic Past and the Nineteenth Century», *The Review of English Studies*, New Series, vol. 23, n.º 90, Maio, pp. 147-161 (<http://www.jstor.org/stable/514239>, 31.05.2008).
- (1991), «Popular Fiction and National Tale: Hidden Origins of Scott's *Waverley*», *Nineteenth-Century Literature*, vol. 46, n.º 1, Junho, pp. 30-53 (<http://jstor.org/stable/3044962>, 31.05.2008).
- (1994), «Politics and the Novel 1780-1830», David B. Pirie (ed.), *The Romantic Period*, The Penguin History of Literature, vol. 5, Londres: Penguin, pp.49-85.
- (1999), «Walter Scott and the "Common" Novel, 1808-1819», *Cardiff Corvey: Reading the Romantic Text* 3, Setembro, http://www.cf.ac.uk/encap/corvey/articles/cc03_no2.html, 30.03.2009).
- GASTON, Patricia S. (1991), *Prefacing the Waverley Novels. A Reading of Sir Walter Scott's Prefaces to the Waverley Novels*, Nova Iorque, São Francisco, Berna, Frankfurt a. M., Paris e Londres: Peter Lang.
- GILMOUR, Robin (1993), *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830-1890*, Harlow e Nova Iorque: Longman.
- GORDON, S. Stewart (1968), «*Waverley* and the 'Unified Design'», D. D. Devlin (ed.), *Walter Scott*, Londres, Bombaim, Calcutá, Madras, Joanesburgo, Melbourne e Toronto: Macmillan, pp. 71-83.
- GRAHAM, Walter (1926), «Scott's Dilemma», *Modern Language Notes*, vol. 41, n.º 1, Janeiro, pp. 45-46 (<http://www.jstor.org/stable/2913897>, 31.05.2008).

- HAZLITT, William (1970), «Scott and the Spirit of the Age, *New Monthly Magazine*», John O. Hayden (ed.), *Scott. The Critical Heritage*, Nova Iorque: Barnes & Noble, pp. 279-289 [1825].
- HAYDEN, John O. (ed.) (1970), *Scott. The Critical Heritage*, Nova Iorque: Barnes & Noble.
- JAMES, Henry (1970), «*North American Review*», in John O. Hayden (ed.), *Scott. The Critical Heritage*, Nova Iorque: Barnes & Noble, pp. 427-431 [1864].
- JEFFARES, A. Norman (ed.) (1969), *Scott's Mind and Art*, Edimburgo: Oliver & Boyd.
- JEFFREY, Francis (1970), «*Edinburgh Review*», in John O. Hayden (ed.), *Scott. The Critical Heritage*, Nova Iorque: Barnes & Noble, pp. 79-84 [1814].
- KELLY, Gary (1989), «History and Romance: Sir Walter Scott», *English Fiction of the Romantic Period 1789-1830*, Longman Literature in English Series, Londres e Nova Iorque: Longman, pp. 139-181.
- (1993), «Romantic Fiction», Stuart Curran (ed.), *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Cambridge, Nova Iorque e Melbourne: Cambridge University Press, pp. 196-215.
- KERR, James (1989), *Fiction against History. Scott as a Storyteller*, Cambridge, Nova Iorque, New Rochelle, Melbourne e Sydney: Cambridge University Press.
- LAUBER, John (1963), «Scott on the Art of Fiction», *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 3, n.º 4, Outono, pp. 543-554 (<http://www.jstor.org/stable/449318>, 31.05.2008).
- LIGHTFOOT, Martin (1968), «Scott's Self-Reviewal: Manuscript and Other Evidence», *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 23, n.º 2, Setembro, pp. 150-160 (<http://www.jstor.org/stable/2932366>, 31.05.2008).
- LÓPEZ FOLGADO, Vicente (1987), «La Primera Traducción de "The Bride of Lammermoor" de Walter Scott», J. C. Santoyo et al. (eds.), *Fidus Interpres. Actas da las primeras jornadas nacionales de Historia de la Traducción*, vol. I., León, Universidad de León, pp.349-353.
- MACAULAY, Thomas Babington (1970), «Scott as Historical Novelist», in John O. Hayden (ed.), *Scott. The Critical Heritage*, Nova Iorque: Barnes & Noble, p. 309 [1828].
- MAIGRON, Louis (1912), *Le roman historique à l'époque romantique — Essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris: Librairie Ancienne H. Champion, Éditeur.
- MCADAMS, Ruth M., (2008) , *Posthumous British Editions of Sir Walter Scott's Waverley Novels 1832-1871, And the Evolution of his Literary Legacy*, <http://www.era.lib.ed.ac.uk/bitstream/1842/3302/2/RM%20McAdamsMPhil%20thesis%2008.pdf>, consultado em 19.04.2010.
- MCINNES, Edward (1990/91), «Realism, History and the Nation. The Reception of the 'Waverley' Novels in Germany in the 19th century», <http://www.hull.ac.uk/german/ngs/McInnes.pdf>, consultado em 27.01.2008.
- MELÃO, Dulce Helena M. R. (1998), «O ideal de cavalaria em Herculano e Scott: em torno de *O Bobo e Ivanhoe*», *Vértice*, II Série, Setembro-Outubro, pp. 51-57.
- MILLGATE, Jane (1984), *Walter Scott: The Making of the Novelist*, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- (1987^a), *Scott's Last Edition. A Study in Publishing History*, Edimburgo: Edinburgh University Press.

- (1987^b), «The Interleaved Waverley Novels», Iain Gordon Brown (ed.), *Scott's Interleaved Waverley Novels (The 'Magnum Opus': National Library of Scotland MSS. 23001-41)*, Aberdeen: Pergamon Books/Aberdeen University Press/National Library of Scotland, pp. 3-9.
- PARRINDER, Patrick (2006), *Nation and Novel. The English Novel from its Origins to the Present Day*, Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press.
- PEACOCK, Thomas Love (1970), «Thomas Love Peacock in a Serious Mood», in John O. Hayden (ed.), *Scott. The Critical Heritage*, Nova Iorque: Barnes & Noble, pp. 144-145 [1818].
- PEERS, E. Allison (1926), «Studies in the Influence of Sir Walter Scott in Spain», *Le Revue Hispanique*, tomo LXVIII, Nova Iorque e Paris.
- PHILLIPS, Mark (1989), «Macaulay, Scott, and the Literary Challenge to Historiography», *Journal of the History of Ideas*, vol. 50, n.º 1, Janeiro-Março, pp. 117-133 (<http://www.jstor.org/stable/2709789>, 31.05.2008).
- PITTOCK, Murray (ed.) (2006), *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*, Londres e Nova Iorque: continuum.
- PIRIE, David B. (ed.) (1994), *The Romantic Period*, The Penguin History of Literature, vol. 5, Londres: Penguin.
- RALEIGH, John Henry (1963), «What Scott Meant to the Victorians», *Victorian Studies*, vol. 7, n.º 1: *Symposium on Victorian Affairs* (2), Setembro, pp. 7-34 (<http://www.jstor.org/stable/3825600>, 17.09.2010).
- RICKWORD, Edgell (1998), «The Social Setting (1780-1830)», in Boris Ford (ed.), *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 5: *From Blake to Byron*, Londres, Nova Iorque, Victoria, Toronto, Auckland: Penguin Books, pp. 13-32.
- ROBERTSON, Fiona (1994), *Legitimate Histories. Scott, Gothic, and the Authorities of Fiction*, Oxford: Clarendon Press.
- (1998), «Walter Scott», in O'Neill, Michael (ed.), *Literature of the Romantic Period. A Bibliographical Guide*, Oxford: Clarendon Press, pp. 221-245.
- SCOTT, Walter (1970), «An Unsigned Review, *Quarterly Review*», in John O. Hayden (ed.), *Scott. The Critical Heritage*, Nova Iorque: Barnes & Noble, pp. 113-143 [1817].
- STEIN, Richard L. (1981), «Historical Fiction and the Implied Reader: Scott and Iser», *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 14, n.º 3, Primavera, pp. 213-231 (<http://www.jstor.org/stable/1345134>, 31.08.2008).
- STEPHEN, Leslie (1970), «Hours in a Library With Scott, *Cornhill Magazine*», in John O. Hayden (ed.), *Scott. The Critical Heritage*, Nova Iorque: Barnes & Noble, pp. 439-458 [1871].
- SUTHERLAND, Kathryn (1994), «'Events... have made us a world of readers': Reader Relations 1780-1830», in PIRIE, David B. (ed.) (1994), *The Romantic Period*, The Penguin History of Literature, vol. 5, Londres: Penguin, pp. 1-48.
- TAINE, H.A. (1970), «On Scott», in John O. Hayden (ed.), *Scott. The Critical Heritage*, Nova Iorque: Barnes & Noble, pp. 421-426 [1863].
- WASWO, Richard (1980), «Story as Historiography in the Waverley Novels», *ELH*, vol. 47, n.º 2 (Summer), pp. 304-330.

- (1983), «Scott and the really Great Tradition», in J.H. Alexander e David Hewitt (eds.), *Scott and his Influence. The Papers of the Aberdeen Scott Conference, 1982*, Aberdeen: Association for Scottish Literary Studies, Department of English, University of Aberdeen, pp. 1-19.
- WELSH, Alexander (1992), *The Hero of the Waverley Novels. With New Essays on Scott*, Princeton e Nova Jérícia: Princeton University Press.
- WILT, Judith (1985), *Secret Leaves. The Novels of Walter Scott*, Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

II. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

ESTUDOS DE TRADUÇÃO

- AGORNI, Mirella (2002), *Translating Italy for the Eighteenth Century. British Women, Translation and Travel Writing (1739-1797)*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- ÁLVAREZ, Román, VIDAL, M. Carmen-África (1996), *Translation Power Subversion*, Clevedon, Filadélfia, Adelaide: Multilingual Matters Ltd.
- ANDREEVA, Nadežda (1993), «Les adaptations littéraires comme dialogue des cultures», José Lambert, André Lefevere (ed.), *Translation in the Development of Literatures*, Berna e Berlim: Peter Lang/Leuven University Press, pp. 139-145.
- BARNSTONE, Willis (1993), *The Poetics of Translation. History, Theory. Practice*, New Haven e Londres, Yale University Press.
- BARRENTO, João (2000), «Ensaio sobre a Terceira Voz (Quem Fala no Texto Traduzido?)», *Colóquio Letras*, n.ºs 155/156, Janeiro-Junho, pp. 275-289.
- (2002), *O Poço de Babel. Para uma Poética da Tradução Literária*, Lisboa: Relógio d'Água.
- BARRETO, João Franco (1981), *Eneida Portuguesa*, com intr., notas, actual. e estabelecimento do texto por Justino Mendes de Almeida, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1664].
- BASSNETT, Susan (1991), *Translation Studies*, Londres e Nova Iorque: Routledge, [1984].
- (1993/94), «Taking the Cultural Turn in Translation Studies», *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa: APLC, Edições Cosmos, n.ºs 3/4, pp. 171-179.
- BASSNETT, Susan, LEFEVERE, André (1998), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon: Multilingual Matters.
- BASSNETT, Susan e BUSH, Peter (eds.) (2006), *The Translator as Writer*, Londres e Nova Iorque, continuum.
- BENJAMIN, Walter (1977), *Illuminationen*, Frankforte no Meno.: suhrkamp verlag.
- BERMAN, Antoine (1984), *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris: Gallimard.
- BERMANN, Sandra e WOOD, Michael (eds.) (2005), *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton e Oxford: Princeton University Press.
- BERNARDO, Ana Maria (1997-98), «Para uma tipologia das dificuldades de tradução», *Runa. Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, vol. 27: Tradução/Übersetzung, pp. 75-94.

- (2005), «Crítica da Tradução — modelos tradutológicos para a literatura traduzida», Teresa Seruya (org.), *Estudos de Tradução em Portugal. A Coleção Livros RTP-Biblioteca Básica Verbo 1971-1972*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp. 73-86.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du (1973), «Ao leitor», *Eufémia ou O Triunfo da Religião*, drama de M. d'Arnaud, traduzido em versos portugueses por Manuel Maria Barbosa du Bocage, *Opera Omnia*, direcção de Hernâni Cidade, vol. V: Dramas Traduzidos, preparação do texto e notas de Maria Helena Paiva Joaquim, Lisboa: Livraria Bertrand, pp. 13-14.
- BOSSEAUX, Charlotte (2007), *How Does It Feel? Point of View in Translation. The Case Of Virginia Woolf into French*, Amesterdão e Nova Iorque: rodopi.
- BOWKER, Lynne (1998), *Unity in Diversity? Current Trends in Translation Studies*, Manchester: St Jerome.
- CALZADA PÉREZ, María (1993), «Trusting the Translator», *Babel*, Fédération Internationale des Traductores, 39: 3, pp. 158-174.
- CALZADA PÉREZ, María (ed.) (2003), *Apropos of Ideology. Translation Studies on Ideology — Ideologies in Translation Studies*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- CHESTERMAN, Andrew (2002), «On the Interdisciplinarity of Translation Studies», *Logos. Journal of General Linguistics and Language Theory*, vol. III, n.º 1: *Translation Studies: Current Theoretical Issues*, pp. 1-9.
- (2006), «Questions in the sociology of translation», João Ferreira Duarte, Alexandra Assis Rosa e Teresa Seruya, *Translation Studies at the Interface of Disciplines*, Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, pp. 9-27.
- CLARAMONTE, M.^a Carmen África Vidal (1995), *Traducción, Manipulación, Desconstrucción*, Salamanca: Ediciones del Colegio de España.
- CRONIN, Michael (2003), *Translation and Globalization*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- DELABASTITA, Dirk, D'HULST, Lieven e MEYLAERTS, Reyne (eds.) (2006), *Functional Approaches to Culture and Translation. Selected Papers by José Lambert*, Amesterdão e Filadélfia, John Benjamins Publishing Company.
- DELISLE, Jean, WOODSWORTH, Judith (1995), *Translators through History*, Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins Publishing Company/Unesco Publishing.
- DEVY, Ganesh (1999), «Translation and Literary History. An Indian View», Susan Bassnett, Harish Trivedi (eds.), *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, Londres e Nova Iorque, pp. 182-188.
- DUARTE, João Ferreira (2004) «Os tradutores têm corpos? Para uma crítica da "intercultura"», *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.º 9, Lisboa: Edições Cosmos, pp. 193-204.
- (2005), «Do Binarismo em Tradução», *Relâmpago. Revista de Poesia*, ano IX, n.º 17 (A Tradução de Poesia), Outubro, pp. 21-46.
- ECO, Umberto (2003), *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, Londres: Weidenfeld & Nicolson.
- EVAN-ZOHAR, Itamar (1990), *Poetics Today*, vol. 11, n.º 1: Polysystem Theories, Primavera.
- FILO DE ALEXANDRIA (1997), «The Creation of the Septuagint», Douglas Robinson (ed.), *Western Translation Theory From Herodotus to Nietzsche*, Manchester: St. Jerome Publishing, pp. 12-14.

- FLOR, João (1995), «Byron em português: para o estudo histórico-cultural da tradução literária», *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.º 5, pp. 175-184.
- (1996), «Da Tradução Literária à Literatura Traduzida», Inês Duarte e Isabel Leiria (orgs.), *Actas do Congresso Internacional sobre o Português*, vol. II, Lisboa: APL/Edições Colibri, pp. 404-413.
- (2001a), «Importing Literature — A Tale of Two Countries (1950-2000)», *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses*, Lisboa: Centro de Estudos Anglo-Portugueses/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, pp. 269-278.
- (2001b), «Tradução e Heteronímia», Teresa Seruya e Maria Lin Moniz (org.), *Histórias Literárias Comparadas*, Lisboa: Edições Colibri/CLCPB, pp. 33-43.
- (2007), «HAMLET, 1887. Para a tradução portuguesa de um caso psiquiátrico», Teresa Seruya, *Estudos de Tradução em Portugal. A Coleção Livros RTP-Biblioteca Básica Verbo II*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp.117-129.
- (2009), «Na Periferia da Tradução Literária», *Românica. Revista de Literatura*, n.º 18: *Paratexto*, Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas/Faculdade de Letras de Lisboa, pp.127-135.
- FLOR, João et alii (1983), *Problemas da Tradução: Escrever, Traduzindo*, Lisboa: Guelf.
- FOLKART, Barbara (1991), *Le conflit des énonciations: Traduction et discours rapporté*, Candiach: Les Éditions Balzac.
- FRAME, Donald (1989), «Pleasures and Problems of Translation», John Biguenet e Rainer Schulte (eds.), *The Craft of Translation*, Chicago e Londres: The University of Chicago Press, pp. 70-92.
- GAMBIER, Yves (2006), «Pour une socio-traduction», João Ferreira Duarte, Alexandra Assis Rosa e Teresa Seruya, *Translation Studies at the Interface of Disciplines*, Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, pp. 29-42.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1989), *En torno a la Traducción. Teoría. Crítica. Historia*, Madrid: Gredos.
- GENTZLER, Edwin (1993), *Contemporary Translation Theories*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- (2001), «Expanding Horizons or Limiting Growth?», *Target*, 13, n.º 1, pp. 160-164.
- GROSSMAN, Edith (2010), *Why Translation Matters*, New Haven e Londres: Yale University Press.
- GUINCHO, Maria dos Anjos (2002), «Ovídio Moralizado again: Apocalípticos e Integrados», Maria do Carmo Oliveira e Alexandra Lopes (org.), *Deste Lado do Espelho. Estudos de Tradução em Portugal — Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Lisboa: Universidade Católica Editora, pp. 41-59.
- HATIM, Basil (1999), «Implications of Research into Translator Invisibility», *Target*, 11:2, 201-222.
- HATIM, Basil e MASON, Ian (1990), *Discourse and the Translator*, Harlow: Longman.
- HERMANS, Theo (ed.) (1985), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres e Sydney: Croom Helm.
- (1996), «The Translator's Voice in Translated Narrative», *Target*, 8:1, pp. 23-48.
- (1996), «Translation's Other», http://ucl.ac.uk/dutch/about_us/staff/theo_hermans.html, 08.05.01.
- (1999), *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches explained*, Manchester: St. Jerome Publishing.

- (ed.) (2000), *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- (2007), *The Conference of the Tongues*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- HERMANS, Theo e STECCONI, Ubaldo (2002), *Translators as Hostages of History*, http://www.ucl.ac.uk/dutch/pdf%20files/2001_01_18_history.pdf, 05.01.06.
- HOLMES, James S. (1994), *Translated! Papers on Literary Translation e Translation Studies*, Amesterdão: rodopi, [1988] .
- HOOF, Henri van (1991), *Histoire de la traduction en Occident*, Louvain-la-Neuve: Duculot.
- INGHILLERI, Moira (ed.) (2005), *Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting, The Translator*, vol. 11, n.º 2, Novembro, Manchester: St. Jerome Publishing.
- JERÓNIMO (1995), *Carta a Pamáquio sobre os Problemas da Tradução. Ep. 57*, org. e notas: Aires A. Nascimento, Lisboa: Edições Cosmos.
- KITTEL, Harald (Hrsg.) (1988), *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, Berlim: Erich Schmidt.
- KITTEL, Harald, FRANK, Armin Paul (1991), *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*, Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, vol. 4, Berlim: Erich Schmidt Verlag.
- KOVALA, Urpo (1996), «Translations, Paratextual Mediation, and Ideological Closure», *Target*, 8:1, pp. 119-147.
- KUHIWCZAK, Piotr e LITTAU, Katrin (eds.) (2007), *A Companion to Translation Studies*, Clevedon, Buffalo e Toronto: Multilingual Matters.
- LAFARGA, Francisco, PALACIOS, Concepción e SAURA, Alfonso (eds.) (2002), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia: Universidad de Murcia.
- LAMBERT, José (1981), «Théorie de la littérature et théorie de la traduction en France (1800-1850) interprétées à partir de la théorie du polysystème», *Poetics Today*, Translation Theory and Intercultural Relations, vol. 2, n.º 4, Verão/Outono, pp. 161-170. (<http://www.jstor.org/stable/1772494>, 31.05.2008).
- (2002), «Traduction, Littérature, Société: Historiographie, Synchronie, Diachronie», Maria do Carmo Oliveira e Alexandra Lopes (org.), *Deste Lado do Espelho. Estudos de Tradução em Portugal — Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Lisboa: Universidade Católica Editora, pp. 7-21.
- (2006), *Functional Approaches to Culture and Translation. Selected Papers by José Lambert*, Dirk Delabastitta, Lieven D'hulst e Reine Meylaerts (eds.), Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins Publishing Company.
- LAMBERT, José, D'HULST, Lieven, BRAGT, Katrin van (1985), «Translated Literature in France, 1800-1850», Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres e Sydney: Croom Helm, pp. 149-163.
- LAMBERT, José, LEFEVERE, André (ed.) (1993), *Translation in the Development of Literatures*, Berna e Berlim: Peter Lang/Leuven University Press.

- LEFEVERE, André (1985), «Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm», Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres e Sydney: Croom Helm, pp. 215-243.
- LEFEVERE, André (ed.) (1992a), *Translation. Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- (1992b), *Translating Literature. Practice and Theory on a Comparative Literature Context*, Nova Iorque: The Modern Language Association of America.
- (1992c), *Translation/History/Culture. A Sourcebook*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- LOPES, Alexandra (2000), «Identidade versus Alteridade: Traduzindo William Boyd como Provocação a Friedrich Schleiermacher», Álvaro Pina, João Ferreira Duarte e M.^a Helena Serôdio (org.), *Do Esplendor na Relva. Elites e Cultura Comum de Expressão Inglesa*, Lisboa: Edições Cosmos, pp. 377-381.
- LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (ed.) (1996), *Teorías de la Traducción. Antología de Textos*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MAIER, Carol (ed.) (2000), *Evaluation and Translation, The Translator. Studies in Intercultural Communication*, vol. 6, n.º 2, Manchester: St. Jerome.
- MARTINS, Manuel Frias (2003), «Tradução Literária: Um Lugar Teórico», *Em Teoria (A Literatura). In Theory (Literature)*, Porto: Âmbar, pp. 143-160.
- MESCHONNIC, Henri (1999), *Poétique du traduire*, Lagrasse: Éditions Verdier.
- MORILLAS, Esther, ARIAS, Juan Pablo (1997), *El Papel del Traductor*, Salamanca: Ediciones del Colegio de España.
- MUNDAY, Jeremy (2001), *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- NEUBERT, Albrecht (2001), «Shared Ground in Translation Studies Dependent on Shared Views of Looking at Translation», *Target*, 13, n.º 2, pp. 333-339.
- NEUBERT, Albrecht, SHREVE, Gregory M. (1992), *Translation as Text*, Kent e Ohio: Kent State University Press.
- NORD, Christiane (1997), *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained, Translation Theories Explained*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- OHOLAN, Maeve (ed.) (2000), *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies I: Textual and Cognitive Aspects*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- OLIVEIRA, Maria do Carmo e LOPES, Alexandra (org.) (2002), *Deste Lado do Espelho. Estudos de Tradução em Portugal — Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Lisboa: Universidade Católica Editora.
- ORTEGA Y GASSET, José (1956), *Miseria y esplendor de la traducción/Elend und Glanz der Übersetzung*, trad. Gustav Klipper, Estugarda: Edition Langewiesche-Brandt [1937].
- PAIS, Carlos Castilho (1997), *Teoria Diacrónica da Tradução Portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta.
- PARKER, Rebecca Hyde e GUADARRAMA GARCÍA, Karla (2008), *thinking translation. Perspectives from within and without*, Boca Raton: Brown Walker Press.
- PAZ, Octavio (1990), *Traducción: Literatura y Literalidad*, Barcelona: Tusquets Editores, [1971].

- PETRILLI, Susan (2003), *Translation Translation*, Amesterdão e Nova Iorque: rodopi.
- PINILLA, Jose Antonio Sabio, SÁNCHEZ, María Manuela Fernández (1998), *O Discurso sobre a Tradução em Portugal*, Lisboa: Edições Colibri.
- PINHO, Jorge Almeida e (2006), *O Escritor Invisível. A Tradução Tal Como É Pelos Tradutores Portugueses*, Matosinhos e Lisboa: Quinovi.
- PYM, Anthony (1998), *Method in Translation History*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- QUENTAL, Antero de (1923), «Sobre Traducções (depois de ler as recreações poeticas do Sr. F. Castro Freire)», *Prosas*, Coimbra: Imprensa da Universidade, pp. 112-119.
- RABASSA, Gregory (1989), «No Two Snowflakes are Alike», John Biguenet e Rainer Schulte (eds.), *The Craft of Translation*, Chicago e Londres: The University of Chicago Press, pp. 1-12.
- RESENDE, Duarte (1982), *Tratados da Amizade, Paradoxos e Sonho de Cipião*, introdução, comentário e actualização do texto por Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1531].
- RICOEUR, Paul (2005), *Sobre a Tradução*, trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa: Cotovia.
- ROBINSON, Douglas (ed.) (1997), *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- ROSA, Alexandra Assis (2002), «What about a section on translation in that literary history volume? On literary competence and translation, literary history and descriptive translation studies», *Current Writing. Text and Reception in Southern Africa*, vol. 14, n.º 2: Translation, Diversity and Power, pp.175-191.
- (2003), *Tradução, Poder e Ideologia: Retórica Interpessoal no Diálogo Narrativo Dickensiano em Português (1950-1999)*, Faculdade de Letras [tese policopiada].
- (2006), «Defining target text reader: Translation studies and literary theory», João Ferreira DUARTE, Alexandra Assis ROSA e Teresa SERUYA, *Translation Studies at the Interface of Disciplines*, Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, pp.99-109.
- (2007), «Sobre a transformação do perfil do narrador em tradução: marcas linguístico-textuais da intervenção narratorial em ficção», Teresa SERUYA, *Estudos de Tradução em Portugal. A Coleção Livros RTP-Biblioteca Básica Verbo II*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp. 131-148.
- ROSE, Marilyn Gaddis (1997), *Translation and Literary Criticism*, Translation Theories Explained, Manchester: St. Jerome Publishing.
- SCHIAVI, Giuliana (1996), «There Is Always a Teller in a Tale» , *Target* 8:1, pp. 1-21.
- SCHLEIERMACHER, Friederich (2003), *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*, trad. José Miranda Justo, Elementos Sudoeste, Porto: Porto Editora [1813].
- SCHOPENHAUER, Arthur (1986), *Parerga und Paralipomena II*, Sämtliche Werke, Band V, Frankforte no Meno: suhrkamp taschenbuch [1851].
- SCHULTE, Rainer, BIGUENET, John (ed.) (1989), *The Craft of Translation*, Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- (ed.) (1992), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

- SERUYA, Teresa (org.) (2001), *Estudos de Tradução em Portugal. Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.
- SERUYA, Teresa e MONIZ, Maria Lin (org.) (2001), *Histórias Literárias Comparadas*, Lisboa: Edições Colibri/Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira.
- SERUYA, Teresa, LOPES, Alexandra *et al.* (2007), «Notes for a Cartography of Translation Studies in Portugal», Yves Gambier (ed.) (2007), *Translation Studies — Doubts and Directions*, Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, pp. 59-71.
- SNELL-HORNBY, Mary (1988), *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins Publishing Company.
- (2006), *The Turns of Translation Studies*, Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins Publishing Company.
- SNELL-HORNBY, Mary *et alii* (2005), *Handbuch Translation*, Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- STEINER, George (1985), *Language and Silence. Essays 1958-1966*, Londres e Boston: faber and faber [1967].
- (1992), *After Babel*, Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press, [1975].
- STÖRIG, Hans Joachim (Hrsg.) (1973), *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- TOURY, Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins Publishing Company.
- (2003), «Culture Planning and Translation», Susan Petrilli (ed.), *Translation Translation*, Amesterdão e Nova Iorque: rodopi, pp.399-412.
- TYMOCKZO, Maria, GENTZLER, Edwin (eds.) (2002), *Translation and Power*, Amherst e Boston: University of Massachusetts Press.
- VEGA, Miguel Ángel (ed.) (1994), *Textos Clásicos de Teoría de la Traducción*, Madrid: Cátedra.
- VENUTI, Lawrence (1991), «Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher», *Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. IV, n.º 2: *Études sur le texte et ses transformations*, pp.125-150.
- (1992), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- (1998), *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- VENUTI, Lawrence (ed.) (1992), *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- VENUTI, Lawrence (ed.), (2000), *The Translation Studies Reader*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- VERDELHO, Evelina (1997), «A Tradução de Livros Estrangeiros em Portugal, com Manuel Rodrigues Lapa», *Confluência. Revista do Instituto de Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, 2.º semestre, pp. 60- 72.
- WEISSBROT, Daniel e EYSTEINSSON, Astradur (eds.) (2006), *translation — theory and practice*, Oxford: Oxford University Press.
- WOODSWORTH, Judith (1988), «Traducteurs et écrivains: vers une redéfinition de la traduction littéraire», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1, n.º 1, pp. 115-125 (versão online disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/037008ar>).

ZUBER, Roger (1995), *Les «belles infidèles» et la formation du goût classique*, Paris: Albin Michel.

NARRATOLOGIA E TEORIA DA RECEPÇÃO LITERÁRIA

AMADO, Teresa, GUERREIRO, Fernando e FIGUEIREDO, João (red.) (2009), *Paratexto, Românica*, n.º 18, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

ARISTÓTELES (1986), *Poética*, trad. Eudoro de Sousa, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa.

ATTRIDGE, Derek (2004), *The Singularity of Literature*, Londres e Nova Iorque: Routledge.

BAL, Mieke (1981), «The Laughing Mice: Or: On Focalization», *Poetics Today*, vol. 2, n.º 2, Narratology III: Narration and Perspective in Fiction, Inverno, pp. 202-210 (<http://www.jstor.org/stable/1772198>, 31.05.2008).

----- (1997), *Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, Buffalo e Londres: University of Toronto Press [1985].

----- (2002) *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press.

BARRENTO, João (2006), *A Escala do Meu Mundo*, Lisboa: Assírio & Alvim.

----- (org.) (1986), *História Literária — Problemas e Perspectivas*, Lisboa: apáginastantas.

BARTHES, Roland (1975), «An Introduction to the Structural Analysis of Narrative», trad. Lionel Duisit *New Literary History*, vol. 6, n.º 2: *On Narrative and Narratives*, Inverno, pp. 237-272.

----- (1978), *Leçon*, Paris: Éditions du Seuil (*Lição*, trad. Ana Mafalda Leite, Lisboa: edições 70)

----- (1986), «História ou Literatura?», trad. Aires Graça e Maria Antónia Amarante, João Barrento (org.), *História Literária — Problemas e Perspectivas*, Lisboa: apáginastantas, pp. 45-66.

BENJAMIN, Walter (1977), «Der Erzähler», *Illuminationen*, *Augewählte Schriften* 1, Frankfurt a. M., suhrkamp taschenbuch, pp. 385-410.

----- (1986), «Sobre o Conceito de História», trad. João Barrento, Aires Graça, Maria Antónia Amarante e João Barrento (org.) (1986), *História Literária — Problemas e Perspectivas*, Lisboa: apáginastantas, pp. 35-41.

----- (2004), *Imagens do Pensamento*, trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim.

BLÖDORN, Andreas, LANGER, Daniela, SCHEFFEL, Michael (Hrsg.) (2006), *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, Berlim e Nova Iorque: Walter de Gruyter.

BLOOM, Harold (1995), *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Londres: Papermac.

----- (1997), *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Nova Iorque e Oxford: Oxford University Press.

BOOTH, Wayne C. (1983), *The Rhetoric of Fiction*, Londres: Penguin Books [1961].

BUESCU, Helena Carvalhão (1995), «Gravitações: Literatura Comparada e História Literária», *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa: Edições Cosmos, pp. 17-31.

----- (1997), «Autores empíricos e autores textuais: porque é que um autor é um problema?», *Românica. Revista de Literatura*, n.º 6, Departamento de Literaturas Românicas/Faculdade de Letras de Lisboa, pp.45-51.

----- (1998), *Em busca do autor perdido. História, concepções, teorias*, Lisboa: Edições Cosmos.

----- (2005), *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*, Lisboa: Relógio d'Água.

- CHATMAN, Seymour (1980), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca e Londres: Cornell University Press [1978].
- COMPAGNON, Antoine (2004), *Literature, Theory, and Common Sense*, trad. Carol Cosman, Princeton e Oxford: Princeton University Press.
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira (2002), *A Construção do Discurso da História Literária na Literatura Portuguesa do Século XIX*, Coleção Poliedro 12, Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos.
- (2005), «A história literária e a (des) nacionalização da literatura», Maria da Penha Campos Fernandes (coord.), *História(s) da Literatura*, Actas do 1.º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas, Coimbra: Almedina, pp. 310-324.
- DUARTE, João Ferreira (1993), «On Self-Canonization: The Author as Reader», in *Frame. Tijdschrift voor Literatuurwetenschap*, 8.ª jaargang, n.º 1, pp.33-44.
- (2006), *A Lição do Cânone. Uma Auto-reflexão dos Estudos Literários*, Cadernos de Anglistica — 12, Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa.
- EAGLETON, Terry (2008), *Literary Theory. An Introduction*, Minneapolis: University of Minnesota Press [1983].
- ECO, Umberto (1983), *Leitura do Texto Literário. Lector in Fabula*, trad. Mário Brito, Lisboa: Editorial Presença.
- (1992), *Os Limites da Interpretação*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa: Difel.
- ECO, Umberto, RORTY, Richard *et al.* (1993), *Interpretação e Sobreinterpretação*, dir. Stefan Collini, Lisboa: Editorial Presença.
- FERNANDES, Maria da Penha Campos (coord.) (2005), *História(s) da Literatura*, Actas do 1.º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas, Coimbra: Almedina.
- FERNANDES, Maria da Penha Campos (2005), «Uma Outra História: Estética da Recepção, Ruptura, Filtro Iluminista e Mimese Poética», Maria da Penha Campos Fernandes (coord.), *História(s) da Literatura*, Actas do 1.º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas, Coimbra: Almedina, pp. 259-280.
- FERRAZ, Maria de Lurdes (1993-94), «Teoria e História: Incompatibilidades e Reconciliações»: *Dedalus — Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.ºs 3/4, Lisboa, APLC/Edições Cosmos, pp. 51-60.
- FIGUEIREDO, Fidelino (1917), *Estudos de Litteratura. Artigos Vários*, Primeira Série: 1910-1916, Lisboa: Livraria Clássica Editora de A.M. Teixeira.
- FORSTER, E.M. (1962), *Aspects of the Novel*, Harmondsworth: Penguin Books [1927]
- FOUCAULT, Michel (1988), *As Palavras e as Coisas*, trad. António Ramos Rosa, Lisboa: edições 70.
- (1992), *O que é um autor?*, trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro, Lisboa: vega.
- (2005), *A Arqueologia do Saber*, trad. Miguel Serras Pereira, Coimbra: Edições Almedina.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil.
- (1986), *Introdução ao Arquitexto*, Lisboa: vega.
- (1997), *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, trad. Jane E. Lewin, Cambridge, Nova Iorque e Melbourne: Cambridge University Press.
- (s.d.), *Discurso da Narrativa*, trad. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Vega.

- GUILLÉN, Claudio (1978), «Cambio Literario y múltiple duración», A. Carreira *et al.* (eds.), *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 533-549.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (1993-94), «Depois de Aprender com a História», trad. Fernanda Gil Costa, João Ferreira Duarte e Maria Helena Serôdio, *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa: APLC, Edições Cosmos, n.ºs 3/4, pp. 9-27.
- GUSMÃO, Manuel (1999), «Da Literatura como Transporte e Travessia dos Tempos. Algumas Notas sobre a Historicidade da Literatura», Maria Isabel Rocheta e Margarida Braga Neves (org.), *Ensino da Literatura. Reflexões e Propostas a Contracorrente*, Lisboa: Edições Cosmos/Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa, pp. 47-67.
- HEINRICH, Dieter e ISER, Wolfgang (1983), *Funktionen des Fiktiven*, Munique: Wilhelm Fink Verlag.
- IBSCH, Elrud (1991), «Interpretation and Explanation in Literary Studies», *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.º 1, Dezembro, pp. 17-28.
- ISER, Wolfgang (1971), *Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Constança: Universitätsverlag.
- (1972), *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Munique: Wilhelm Fink Verlag.
- (1990a), *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Munique: Wilhelm Fink Verlag [1976].
- (1990b), *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*, Constança: Universitätsverlag.
- (1992), *Theorie der Literatur. Eine Zeitperspektive*, Constança: Universitätsverlag.
- (2000), *The Range of Interpretation*, Nova Iorque: Columbia University Press.
- (2001), «A Ficcionalização como Dimensão Antropológica da Literatura», trad. Alexandra Lopes, Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 101-120.
- JAMES, Henry (2001), «The Art of Fiction, Stephen Regan (ed.), *The Nineteenth-Century Novel. A Critical Reader*, Londres e Nova Iorque: The Open University/Routledge, pp. 68-78.
- JAUB, Hans Robert (1970), *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M.: suhrkamp verlag.
- (1991), *Ästhetische Erfahrungen und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M.: suhrkamp verlag [1982].
- (1993), *A Literatura como Provocação*, trad. Teresa Cruz, Lisboa: Vega.
- KOLODNY, Annette (1985), «A Map for Rereading. Gender and the Interpretation of Literary Texts», Elaine Showalter (ed.), *New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, Nova Iorque: Pantheon Books, pp. 46-62.
- LODGE, David (ed.) (1988), *Modern Criticism and Theory. A Reader*, Londres e Nova Iorque: Longman.
- MAN, Paul de (1986), *The Resistance to Theory*, Theory and History of Literature, vol. 33, Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press.
- MARTINS, Luís Dias (1993-94), «Cânone: Inteligibilidade e responsabilidade», *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa: APLC, Edições Cosmos, n.ºs 3/4, pp. 77-90.
- MCQUILLAN, Martin (ed.) (2000), *The Narrative Reader*, Londres e Nova Iorque: Routledge.

- MORRISON, Toni (1992), *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*, Londres: Picador.
- NEELES, William (1993), «Historical and Implied Authors and Readers», *Comparative Literature*, vol. 45, n.º 1, Inverno, pp. 22-46 (<http://www.jstor.org/stable/1771304>, 31.05.2008).
- PHELAN, James, RABINOWITZ, Peter J. (eds.) (2008), *A Companion to Narrative Theory*, Malden e Oxford: Blackwell Publishing.
- PRINCE, Gerald (2000), «On Narratology (Past, Present, Future)», in Martin McQuillan (ed.), *The Narrative Reader*, Londres e Nova Iorque: Routledge, p. 129.
- REIS, Carlos (2001), *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra: Livraria Almedina.
- (2005), «A construção da memória: a história literária como dualidade e conflito», Maria da Penha Campos FERNANDES (coord.), *História(s) da Literatura*, Actas do 1.º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas, Coimbra: Almedina, pp. 169-182.
- RICOEUR, Paul (1980), «Narrative Time», *Critical Inquiry*, vol. 7, n.º 1: *On Narrative*, Outono, pp. 169-190 (<http://www.jstor.org/stable/1343181>, 18.03.2010).
- RIMMON-KENAN, Shlomith (2002), *Narrative Fiction*, Londres e Nova Iorque: Routledge [1983].
- SILVA, Luís Rebelo (1909), *Apreciações Litterarias*, vol. I, Lisboa: Empresa da História de Portugal.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (1990), *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa: Universidade Aberta.
- (1983), *Teoria da Literatura*, Coimbra: Livraria Almedina.
- (2005), «Textos e Contextos na História Literária», Maria da Penha Campos FERNANDES (coord.), *História(s) da Literatura*, Actas do 1.º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas, Coimbra: Almedina, pp. 21-28.
- SONTAG, Susan (2004), *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*, trad. José Lima, Lisboa: Gótica.
- (2007), *At the Same Time. Essays and Speeches*, Londres, Nova Iorque et al.: Hamish Hamilton.
- STANZEL, Franz K. (2001), *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht [1979].
- STEINER, George (1980), *On Difficulty and Other Essays*, Oxford, Nova Iorque, Toronto e Melbourne: Oxford University Press.
- (1991), *Real Presences. Is There Anything in What We Say?*, Londres e Boston: faber and faber [1989].
- (1997a), *Errata. An Examined Life*, Londres: Phœnix.
- (1997b), *No Passion Spent. Essays 1978-1996*, Londres e Boston: faber and faber [1996].
- (2002), *Grammars of Creation*, Londres: faber and faber [2001].
- (2003a), *Lessons of the Masters*, Cambridge (MA) e Londres: Harvard University Press.
- (2003b), *Nostalgia do Absoluto*, trad. Jorge Gabriel Flores, Lisboa: Relógio d'Água.
- WHITE, Hayden (1970), «Literary History: The Point of It All», *New Literary History*, vol. 2, n.º 1, A Symposium on Literary History (Outono), pp. 173-185.
- WISSKIRCHEN, Hans (2005), «Thomas Manns Romanwerk in der europäischen Literaturkritik», Helmut Koopman, *Thomas Mann Handbuch*, Francoforte do Meno: Fischer Taschenbuch Verlag, pp. 875-924.

TEORIA E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-SOCIOLÓGICA

- BAUDRILLARD, Jean (1991), *Simulacros e Simulação*, trad. Maria João da Costa Pereira, Lisboa: Relógio d'Água.
- BAUMAN, Zygmunt (2000), *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press.
- BENJAMIN, Walter (1977), «Über den Begriff der Geschichte», *Illuminationen*, Augewählte Schriften 1, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch, pp. 251-261.
- BONIFÁCIO, Maria de Fátima (1999a), *Apologia da História Política. Estudos sobre o Século XIX Português*, Lisboa: Quetzal.
- (1999b), «A Narrativa na "Época Pós-Histórica"», *Análise Social*, vol. xxxiv (150), pp. 11-28.
- (2002), *O Século XIX Português*, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- BOSWELL, David e EVANS, Jessica (1999), *Representing the Nation: A Reader*, Londres e Nova Iorque: Routledge em associação com a Open University.
- BOURDIEU, Pierre (1990), *In Other Words. Essays Towards a Reflexive Sociology*, trad. Matthew Adamson, Stanford: Stanford University Press.
- (1993), *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, ed. Randal Johnson, diversos tradutores, Cambridge: Polity Press.
- (1996), *As Regras da Arte. Génese e Estrutura do Campo Literário*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Editorial Presença.
- (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, s.l.: Éditions du Seuil.
- (2001a), *Langage et pouvoir symbolique*, s.l.: Éditions Fayard.
- (2001b), *O Poder Simbólico*, trad. Fernando Tomaz, Algés: Difel.
- (2002), «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 145, n.º 1, pp. 3-8.
- CASANOVA, Pascale (2002), «Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 144, n.º 1, pp. 7-20.
- (2004), *The World Republic of Letters*, trad. M. B. DeBevoise, Cambridge (MA) e Londres: Harvard University Press.
- CERTEAU, Michel de (1986), *Heterologies. Discourses on the Other*, trad. Brian Massumi, Theory and History of Literature, vol. 17, Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press.
- (1988), *The Writing of History*, trad. Tom Conley, Nova Iorque: Columbia University Press.
- DUBY, Georges (1989), «O Historiador, Hoje», Georges Duby, Phillippe Ariès et al., *História e Nova História*, trad. Carlos da Veiga Ferreira, Lisboa: teorema.
- (1992), *A História Continua*, trad. Ana Cristina Leonardo, Porto: Edições Asa.
- FURET, François (2006), «From Narrative History to History as a Problem», trad. Susanna Contini, Robert M. Burns (ed.), *Historiography, Critical Concepts in Historical Studies*, Nova Iorque: Routledge, pp. 305-318.
- HEILBRON, Johan, SAPIRO, Gisèle (2002), «La traduction littéraire, un objet sociologique», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 144, n.º 1, pp. 3-5.
- HERNADI, Paul (1976), «Clio's Cousins: Historiography as Translation, Fiction and Criticism», *New Literary History*, vol. 7, n.º 2, Inverno, pp. 247-257 (<http://www.jstor.org/stable/468505>, 12.08.2008).

- LE GOFF, Jacques (1999), *Reflexões sobre a História. Entrevista de Francesco Maiello*, trad. António José Pinto Ribeiro, Lisboa: edições 70.
- LE GOFF, Jacques, LADURIE, Le Roy, DUBY, Georges *et alii* (1989), *A Nova História*, Lisboa: edições 70.
- LOWENSTHAL, David (1985), *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MATTOSO, José (2002), *A Escrita da História, Obras Completas*, vol. 10, Mem Martins: Círculo de Leitores.
- NORA, Pierre (2006), «Between Memory and History. *Les Lieux de Mémoire*», trad. Marc Roudebush, Robert M. Burns (ed.), *Historiography, Critical Concepts in Historical Studies*, Nova Iorque: Routledge, pp. 284-304.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (1996), *Um Discurso sobre as Ciências*, Porto: Edições Afrontamento [1987].
- SARDICA, José Miguel (2003), *O Estatuto e a Natureza da Biografia Histórica*, Lisboa [texto inédito].
- WHITE, Hayden (1975), *The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press [1973].
- (1987), *The Content of the Form*, Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press.
- WODAK, Ruth *et alii* (1998), *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*, Frankfurt a. M.: suhrkamp verlag.

HISTÓRIA E SOCIOLOGIA DO LIVRO E DA LEITURA

- ANSELMO, Artur (1997), *Estudos de História do Livro*, Lisboa: Guimarães Editores.
- ESTEVES, Rosa (1984), «Gabinetes de Leitura em Portugal no séc. XIX (1815-1853)», *Revista da Universidade de Aveiro/Letras*, n.º 1, pp. 213-235.
- GUEDES, Fernando (1987), *O Livro e a Leitura em Portugal*, Lisboa e São Paulo: Editorial Verbo.
- LIMA, Alda (1963), «Contribuição para o Estudo de "O Livro Romântico em Portugal"», *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, ano IX, Janeiro-Dezembro, n.ºs 33-36, Coimbra: Atlântida, pp. 64-97.
- PEIXOTO, Jorge (1967), «História do Livro Impresso em Portugal», separata do *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, anos X-XII, n.ºs 37-48, Coimbra: Atlântida, pp. 5-30.
- SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos (1983), *Para uma Sociologia da Cultura Burguesa em Portugal no Século XIX*, Lisboa: Editorial Presença/Instituto de Ciências Sociais.
- (1985), «As Penas de Viver da Pena: Aspectos do Mercado Nacional do Livro no século XIX», *Análise Social*, 3.ª série, vol. XXI, n.º 86, pp. 187-227.
- (1988), *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa, Editorial Presença.
- TENGARRINHA, José (1973), *A Novela e o Leitor Português. Estudo de Sociologia da Leitura*, Lisboa: Prelo.
- (1989), *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, Lisboa: Caminho (2.ª ed. revista e aumentada).

ESTUDOS DE CULTURA

- BUDICK, Sanford, ISER, Wolfgang (eds) (1996), *The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between*, Stanford: Stanford University Press.

- HALL, Stuart (1997), «Minimal Selves», Ann Gray e Jim McGuigan (eds.), *Studying Culture. An Introductory Reader*, Londres, Nova Iorque, Sydney, Auckland: Arnold, pp. 134-138.
- HAVERKAMP, Anselm (ed.) (1997), *Die Sprache des Anderen*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- HERBRECHTER, Stefan (ed.) (2002), *Cultural Studies, Interdisciplinarity and Translation*, Amesterdão e Nova Iorque: rodopi.
- STEINER, George (1971), *In Bluebeard's Castle. Some Notes Towards the Redefinition of Culture*, Londres e Boston: faber and faber.
- WILLIAMS, Raymond (1997), «Culture is Ordinary», Ann Gray e Jim McGuigan (eds.), *Studying Culture. An Introductory Reader*, Londres, Nova Iorque, Sydney, Auckland: Arnold, pp. 5-14.
- (1965), *The Long Revolution*, Harmondsworth: Penguin.

SOBRE ROMANTISMO, ROMANCE HISTÓRICO & IDENTIDADE

- AUST, Hugo (1994), *Der historische Roman*, Estugarda e Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- BUTLER, Marilyn (1981), *Romantics, Rebels & Reactionaries. English Literature and its Background 1760-1830*, Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press.
- CURRAN, Stuart (ed.) (1983), *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- EAGLETON, Terry (2005), *The English Novel. An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing.
- FLEISHMAN, Avrom (1971), *The English Historical Novel. Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore e Londres: The John Hopkins Press.
- HERCULANO, Alexandre (1907), «Da Propriedade Litteraria», *Opúsculos*, tomo II: Questões Públicas, S. Paulo e Baía: Livraria Francisco Alves, pp.57-148.
- LUKÁCS, Georg (1955), *Der historische Roman*, Berlim: Aufbau Verlag.
- MANZONI, Alessandro (1984), *On the Historical Novel*, trad. Sandra Bermann, Lincoln e Londres: University of Nebraska Press.
- MARINHO, Maria de Fátima (1999), *O Romance Histórico em Portugal*, Porto: Campo das Letras.
- (2005), *Um Poço Sem Fundo. Novas Reflexões sobre Literatura e História*, Porto: Campo das Letras.
- O'NEILL, Michael (1998), *Literature of the Romantic Period. A Bibliographical Guide*, Oxford, Oxford University Press.
- REGAN, Stephen (ed.) (2001), *The Nineteenth-Century Novel. A Critical Reader*, Londres e Nova Iorque: Routledge e The Open University.
- VAN TIEGHEM, Paul (1969), *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris: Éditions Albin Michel.

O SÉCULO XIX PORTUGUÊS: EXÍLIOS, ROMANTISMOS E A TRADUÇÃO

- ABREU, Maria Fernanda (1997), *Cervantes no Romantismo Português. Cavaleiros Andantes, Manuscritos Encontrados, Gargalhadas Moralíssimas*, Lisboa: Editorial Estampa.
- BUESCU, Maria Gabriela Carvalhão (2001), *MacPherson e o Ossian em Portugal. Estudo Comparativo-translatológico*, Lisboa: Edições Colibri.

- CASTANHEIRA, Maria Zulmira (2005), *A Grã-Bretanha na Imprensa Periódica do Romantismo Português: Imagens Polimórficas*, Lisboa, tese de doutoramento policopiada.
- CASTILHO, Júlio de (1930), *Memórias de Castilho*, Tomo IV, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- CHAVES, Castelo Branco (1979), *O Romance Histórico no Romantismo Português*, Biblioteca Breve, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia (1984a), *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português (de 1844 a 1871)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FERREIRA, Alberto (s.d.), *Perspectiva do Romantismo Português*, Lisboa, Porto: Litexa Editora.
- FRANÇA, José Augusto (1993), *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais*, trad. Francisco Bronze, revista pelo autor, Lisboa: Livros Horizonte [2.^a ed., 1974].
- (1994), *Do Romantismo: 1824, antes e depois. Última Lição*, Lisboa: Lisboa Capital Europeia/Livros Horizonte.
- (2002) *Garrett às Portas do Milénio*, coord. Comissão Executiva dos «Seminários Garrett», Lisboa: Edições Colibri.
- HOMEM, Rui Carvalho (1997), «Aos Pés da Donzela: Tradução, Cultura e *Decorum* num *Hamlet* (em Português)», in *III Jornadas de Tradução: Tradução, Cultura, Sociedade*, Porto, ISAI, pp. 42-48.
- (2001), «Os Negros, Jews and Kings: On a Nineteenth-Century Royal Translator», in *The Translator*, n.º 7: 1: *Studies in Intercultural Communication*, Manchester, St Jerome Publishing, pp. 19-42.
- (2003), «Sea Changes: On Mediterranean Shakespeare in Portuguese Translation(s)», in Carlos Ceia et. al. (coord.) (2003), *Estudos Anglo-Portugueses—Livro de Homenagem a Maria Leonor Machado de Sousa*, Lisboa: Edições Colibri, pp. 213-225.
- JORGE, Teresa Reis (2009), *Alexandre Herculano nos seus Papéis. Estudo e Edição da Correspondência Autógrafa*, 2 vols., Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa [tese policopiada].
- LOPES, Alexandra (2001a) «We are communal histories, communal books — Tradução em Tempo Romântico» Teresa Seruya e Maria Lin Moniz (org.), *Histórias Literárias Comparadas. Colóquio Internacional*, Lisboa: Colibri/C. L. C. P. B., pp. 103-115.
- (2001b) «Pela Mão de Teófilo. Variações sobre Recepção, Tradução & Canonização», Teresa Seruya (org.), *Estudos de Tradução em Portugal. Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Lisboa: Universidade Católica Editora, pp. 151-166.
- (2002) «Lavores Femininos — bordar, falar francês, tocar piano e traduzir», Maria do Carmo Oliveira e Alexandra Lopes (org.), *Deste Lado do Espelho. Estudos de Tradução em Portugal — Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Lisboa: Universidade Católica Editora, pp. 135-149.
- (2003) «A angústia dos estudos de tradução diante dos saberes instituídos — apontamentos sobre um estado de coisas», Cassiano Reimão e Manuel Cândido Pimentel (org.) (2003), *Os Longos Caminhos do Ser. Homenagem a Manuel Barbosa da Costa Freitas*, Lisboa: Universidade Católica Editora, pp. 341-362.

- (2004a) «The Goddesses of Small Translations. Engendering Translational Practices as Decanonization», Isabel Capelo Gil, Richard Trewinnard e Maria Laura Pires (org.), *Landscapes of Memory/Paisagens da Memória*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp. 319-327.
- (2004b) «Of Stampedes, Translations and Other Misfortunes — Literary History as (De)canonization», Isabel CALDEIRA (coord.), *Novas Histórias Literárias/New Literary Histories*, Coimbra: MinervaCoimbra, pp. 327-336.
- (2004c) «'There are more things between heaven and earth...' Translating Romanticism into the Portuguese Context», Ampie Coetzee (ed.), *Transgressing Cultural and Ethnic Borders. Boundaries, Limits and Traditions*, vol. 3 of the Proceedings of the XVIth Congress of the International Comparative Literature Association, Pretória: Unisa Press, pp. 241-252.
- (2006) «Landscaping Emotion(s) - Translating Harriet Beecher Stowe in Portugal», Michaela Wolf (ed.), *Übersetzen - Translating - Traduire: Towards a 'Social Turn'?*, Münster, Hamburgo, Berlim, Viena, Londres: LIT.
- LOPES, Alexandra e GILARDI, Nadia (2004) «*Inutilia Truncat* — Os Estudos de Tradução como Provocação da História Literária», <http://www.eventos.uevora.pt/comparada>, Évora: Universidade de Évora.
- LOPES, Ana Costa (2005), *Imagens da Mulher na Imprensa Feminina de Oitocentos. Percursos de Modernidade*, Lisboa: Quimera Editores.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1986), *Les Romantismes au Portugal. Modeles Etrangers et Orientations Nationales*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- (1996), *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal. Ensaio de Tipologia Comparativista*, Lisboa: Editorial Presença.
- (2000), «Antero, Victor Hugo e a Geração de 70: Imagem do Estrangeiro e Intraduzibilidade», in Isabel Allegro de Magalhães et al., *Literatura e Pluralidade Cultural. Actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, 1998, Lisboa: Edições Colibri, pp. 621-628.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1971), *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- MORNA, Fátima (2001), «A Volta da Europa. Acerca do Lugar das Traduções na Poética Romântica», Teresa Seruya e Maria Lin Moniz (org.) (2001), *Histórias Literárias Comparadas*, Lisboa: CLCPB/Edições Colibri, pp. 67-80.
- NEMÉSIO, Vitorino (1936), *Relações Francesas do Romantismo Português*, Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade.
- (2003), *A Mocidade de Herculano até à Volta do Exílio (1810-1832)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (s.d.), *Os Exilados (1828-1832). História Sentimental e Política do Liberalismo na Emigração*, Lisboa: Livraria Bertrand.
- PAIS, Carlos Castilho (2000), *António Feliciano Castilho: O Tradutor e a Teoria da Tradução*, Coimbra: Quarteto.
- (2002), «A Tradução e Literatura Romântica Portuguesas», Maria do Carmo Oliveira e Alexandra Lopes (org.), *Deste Lado do Espelho*, Lisboa: Universidade Católica Editora, pp. 107-117.

bibliografia

- PIRES, M.^a Laura Bettencourt (1979), *Walter Scott e o Romantismo Português*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- RODRIGUES, Ernesto (1998), *Mágico Folhetim. Literatura e Jornalismo em Portugal*, Lisboa: editorial notícias.
- (1999), *Cultura Literária Oitocentista*, Porto: Lello Editores.
- SERUYA, Teresa (2000), «História Literária e Traduções. Contributo para o Estudo do Caso Português no séc. XIX», Isabel Allegro de Magalhães et al., *Literatura e Pluralidade Cultural. Actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, 1998, Lisboa: Edições Colibri, pp. 679-688.
- SILVA, Jorge Bastos da (2002), «Problemática da Tradução em Portugal no Século XIX», Maria do Carmo Oliveira e Alexandra Lopes (org.), *Deste Lado do Espelho. Estudos de Tradução em Portugal — Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Lisboa: Universidade Católica Editora, pp. 93-106.
- (2005), *Shakespeare no Romantismo Português. Factos, Problemas, Interpretações*, Porto: Campo das Letras.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (1978), *A Literatura "Negra" ou de Terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*, Lisboa: Editorial Novaera.
- SOUSA, Maria Leonor Machado et. al. (coord.) (2003), *Alice e a sua Época*, Lisboa: Edições Colibri/Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.
- TEIXEIRA, Maria Teresa Camanho (1961), *O Romance Histórico em Sir Walter Scott e Alexandre Herculano*, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra [tese de licenciatura (policopiada)].
- VENÂNCIO, Fernando (1998), *Estilo e Preconceito. A Língua Literária no Tempo de Castilho*, Lisboa: Edições Cosmos.

BIBLIOGRAFIAS

- LOUSADA, Isabel (1998), *Para o Estabelecimento de uma Bibliografia Britânica em Portugal (1554-1900)*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa [tese policopiada].
- National Library of Scotland: <http://boslit.nls.uk/>
- RODRIGUES, António Gonçalves (1951), «A Novelística Estrangeira em Versão Portuguesa no Período do Pré-romantismo», Separata do *Boletim da Universidade de Coimbra*, vol. XX, Coimbra, Biblioteca da Universidade.
- RODRIGUES, António Gonçalves (1992-1994), *A Tradução em Portugal*, 4 vols., Lisboa, diversos editores.

OBRAS DE REFERÊNCIA

- BUESCU, Helena (coord.) (1997), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa: Editorial Caminho.
- DELISLE, Jean e LAFOND, Gilbert (s.d.), *Histoire de la traduction/History of translation*, Ottawa: Université d'Ottawa (CD-Rom).

- FRANCE, Peter e HAYNES, Kenneth (2006), *The Oxford History of Literary Translation in English*, vol. 4: 1790-1900, Oxford: Oxford University Press.
- LEITCH, Vincent B. (ed.) (2001), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Nova Iorque e Londres: W.W. Norton & Company.
- MACHADO, Álvaro Manuel (org.) (1996), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Presença.
- MATTOSO, José (dir.) (1998), *História de Portugal*, vol. 5: O Liberalismo (1807-1890), Luís Reis Torgal e João Lourenço Roque (coord.), Lisboa: Editorial Estampa.
- RAFAEL, Gina Guedes e SANTOS, Manuela (2001-02), *Jornais e Revistas Portugueses do Século XIX*, 2 vols., Lisboa: Biblioteca Nacional.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1990), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina.
- SERRÃO, Joel e MARQUES, A. H. Oliveira (dir.) (2002), *Nova História de Portugal*, vol. IX: Portugal e a Instauração do Liberalismo, A.H. de Oliveira Marques (coord.), Lisboa: Presença.

III. TRADUÇÕES DE WALTER SCOTT NA 1.ª METADE DE OITOCENTOS

SUBSÍDIOS PARA A BIOGRAFIA DE ANDRÉ JOAQUIM RAMALHO E SOUSA

- BAIÃO, António (1950), *Duas Comunicações sobre Alexandre Herculano*, Separata do Boletim da Academia das Ciências de Lisboa — Volume XXII— Março a Julho de 1950, Lisboa.
- (1955), «Herculano Inédito», Separata das Memórias da Academia, Lisboa.
- (s.d.), «VII. Herculano e Silva Túlio», *Herculano Inédito. Quadros Biográficos do Grande Historiador. (Dezassete)*, Separata de Ocidente, vol. XLII, s. l., s. e.
- (s.d.) «XVI. Alexandre Herculano e o Dicionário de Ramalho», *Herculano Inédito. Quadros Biográficos do Grande Historiador. (Dezassete)*, Separata de Ocidente, vol. XLV, s. l., s. e.
- BRAGA, Teófilo (1902), *Historia da Universidade de Coimbra nas suas relações com a Instrução Publica Portuguesa*, tomo IV: 1801 a 1872, Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias.
- CASTILHO, Júlio de (1930), *Memórias de Castilho*, Tomo IV, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- CHAGAS, Manoel Pinheiro (coord.) (1883), *Diccionario Popular Historico, Geographico, Mythologico, Biographico, Artistico, Bibliographico e Litterario*, Lisboa: Typographia da Viuva Sousa Neves.
- COELHO, José Maria Latino (1887), *Relatorio apresentado á Academia Real das Sciencias de Lisboa ácerca do “Diccionario da lingua portugueza” por José Maria Latino Coelho (director da publicação)*, Lisboa: Typographia da Academia.
- FORTES, Agostinho (1910), *Alexandre Herculano. Breve Escorço de Sua Vida e Obras (Commemoração do 1.º Centenario do Nascimento do Grande Historiador Português)*, Lisboa: Edição da Empreza d'Educação Nacional.
- LEAL, Augusto Pinho (1873-1890), *Portugal Antigo e Moderno: Diccionario geographico, estatistico, chorographico, heraldico, archeologico, historico, biographico e etymologico de todas as cidades, villas e freguezias de Portugal e grande número de aldeias: noticias de muitas cidades e outras povoações da lusitana de que apenas restam vestigios ou sómente a tradição*, Lisboa: Livraria Editora de Matos Moreira & Companhia.

- LEMONS, Maximiano (1900-1909), *Enciclopedia Portuguesa Illustrada: diccionario universal*, Porto: Lemos.
- LUNA, J.P.S. (1837), *Memorias para servirem à historia dos factos de patriotismo e valor praticados pelo distincto e bravo **Corpo Academico** que fez parte do **Exercito Libertador***, Lisboa, Typographia Lisbonense.
- PEREIRA, Esteves Francisco Maria e RODRIGUES, Guilherme (1912), *Portugal. Diccionario Historico, Chorographico, Biographico, Bibliographico, Heraldico, Numismatico e Artistico abrangendo a minuciosa descripção historica e chorographica de todas as cidades, villas e outras povoações do continente do reino, ilhas e ultramar, monumentos e edificios mais notaveis, tanto antigos como modernos; biographias dos portuguezes illustres antigos e contemporaneos, celebres por qualquer titulo, notaveis pelas suas acções ou pelos seus escriptos, pelas suas invenções ou descobertas; bibliographia antiga e moderna; indicação de todos os factos notaveis da historia portugueza, etc., etc.*, Lisboa: João Romano Torres & C.^a - Editores.
- PIMENTEL, Antonio de Serpa (1881), *Alexandre Herculano e o seu Tempo. Estudo Crítico*, Lisboa: Imprensa Nacional.
- REBELLO, BRITO (1910), «Em Torno de Alexandre Herculano», *Archivo Historico Portuguez. Numero Consagrado á Memoria de Alexandre Herculano*, vol. VIII, n.^{os} 3 e 4, Março e Abril de 1910, Lisboa, pp. 82-121.
- (1870) *Relatorio da Comissao encarregada de propor á Academia Real das Sciencias de Lisboa o modo de levar a effeito a publicação do Diccionario da Lingua Portuguesa*, Lisboa: Typographia da Academia.
- RODRIGUES, Manuel Augusto (2007), «A Universidade de Coimbra no reitorado de Furtado de Mendonça. A Junta Expurgatória de 1823», *A Universidade de Coimbra. Figuras e Factos da sua História*, vol. I, Porto: Campo das Letras, pp. 879-942.
- SILVA, Inocêncio Francisco da (1858-1958), *Diccionario Bibliographico Portuguez: Estudos Applicaveis a Portugal e ao Brasil*, continuados e ampliados por Brito Aranha, com aditamentos de Martinho da Fonseca, guia bibliográfico por Ernesto Soares, Lisboa: Imprensa Nacional.
- SILVEIRA, Luís (org.) (1946), *Cartas Inéditas de Alexandre Herculano a Joaquim Filipe de Soure*, Lisboa: Fernandes & C.^a L.^{da}.

O SÉCULO XIX NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA

- AGOSTINHO, José (1927), *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Casa Editora Figueirinhas.
- BELL, Aubrey (1931), *Literatura Portuguesa (História e Crítica)*, trad. Agostinho de Campos e J. G. Barros e Cunha, Coimbra: Imprensa da Universidade, [ed. ing.: 1921]
- BRAGA, Teófilo (1865), *As Theocracias Litterarias. Relance sobre o Estado Actual da Litteratura Portuguesa*, Lisboa: Typographia Universal.
- (1875), *Manual da Historia da Litteratura Portuguesa. Desde as suas Origens até ao Presente*, Porto: Livraria Universal de Magalhães & Moniz, Editores.
- (1877), *Parnaso Portuguez Moderno. Precedido de uma Estudo da Poesia Moderna Portuguesa*, Lisboa: Francisco Arthur da Silva, Editor.

bibliografia

- (1885), *Curso de Historia da Litteratura Portuguesa*, adaptado às aulas de instrução secundária, Lisboa: Nova Livraria Internacional — Editora.
- (1892), *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, vol. 1, Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chadron.
- (s.d.), *História da Literatura Portuguesa*, vol. V: *O Romantismo*, Mem Martins: Publicações Europa-América [1872].
- DIAS, J. Simões (1905), *História da Literatura Portuguêsa. Aprovada superiormente por Portaria de 30 de Outubro de 1905 para o ensino secundário*, Lisboa: Livraria Clássica Editora [10.^a ed.; 1875].
- FERREIRA, Joaquim (1939), *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Editorial Domingos Barreira.
- FIGUEIREDO, Fidelino (1913), *Historia da Litteratura Romantica Portuguesa (1825-1870)*, Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- (1917), *Estudos de Litteratura. Artigos Varios*, 1.^a série (1910-1916), Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- (1918), *Estudos de Litteratura. Artigos Varios*, 2.^a série (1917), Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- (1921), *Estudos de Litteratura. Artigos Varios*, 3.^a série (1918-1920), Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- (1944), *História Literária de Portugal (séculos XII-XX)*, Coimbra: Nobel.
- (s.d.), *Estudos de Litteratura. Artigos Varios*, 4.^a série (1921-1922), Lisboa: Portugália.
- FIÚZA, Mário (1972), *História Literária de Portugal. Séculos XVII a XX*, 7.^o ano dos Liceus, Porto: Atena.
- FORTES, Agostinho e SAMPAIO, Albino Forjaz (1936), *História da Literatura Portuguesa. Manual Escolar Profusamente Ilustrado*, Lisboa: Livraria Popular.
- GARRETT, João Almeida (1984), «Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa», *Obras Completas de Almeida Garrett*, 4.^o vol., Lisboa: Círculo de Leitores [Paris, 1826].
- RAMOS, Feliciano (1956), *História da Literatura Portuguesa*, Braga: Livraria Cruz [2.^a ed.; 1950].
- REIS, Carlos (dir.) (1993), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. V: Carlos REIS e Maria da Natividade PIRES, *O Romantismo*, Lisboa: Editorial Verbo.
- REMÉDIOS, José Mendes dos (1902), *História da Literatura Portuguêsa*, s. l.: s. e.
- SARAIVA, António José, LOPES, Óscar (1996), *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora [17.^a ed.; 1966].

PERIÓDICOS

RECENSÕES A TRADUÇÕES DE ANDRÉ JOAQUIM RAMALHO E SOUSA

Bibliotheca Familiar, e Recreativa

vol. IV, n.º 17, 1838, p. 204: «Quintino Durward. Por Sir Walter Scott».

Diario do Governo

18 de Abril de 1838, p. 384: «Bibliographia. Ivanhoe — Novella de Walter Scott, traduzida pelo Sr. A.J. Ramalho e Sousa, 4 vol.»

11 de Maio de 1842, p. 448: «Kenilworth».

O Correio das Damas. Jornal de Litteratura e Modas

tomo 3, n.º 4, 25 de Abril de 1838 (Terceiro Anno), pp. 30-32: «Litteratura. Ivanhoé. Novella de Sir Walter Scott, traduzida pelo Sr. A.J. Ramalho e Sousa».

tomo III, n.º 16, 25 de Abril de 1839 (Quarto Anno), pp.127-128: «Quintino Durward, Novella de Walter Scott, traduzida do Inglez pelo Snr. A.J. Ramalho e Sousa. Lisboa 1838-39. A mesma Obra estragado do francez pelo Snr. C. Lopes de Moura. Paris 1838».

tomo V, n.º 4, 25 de Abril de 1842, pp. 29-30: J. S. M., «Kenilworth. Novella de Sir W. Scott, traduzida pelo Sr. A. J. Ramalho e Sousa».

tomo VI, n.º 3, 31 de Março de 1844 (nono anno), pp. 20-22: J.S.M., «Anna de Geierstein ou A Donzella do Nevoeiro».

tomo VI, n.º 24, 31 de Dezembro de 1845 (Decimo Anno), pp. 191-192: «Waverley ou ha sessenta annos, Novella de Sir Walter Scott. Traduzida pelo Sr. Ramalho».

O Panorama. Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis

vol. II, n.º 52, 28 de Abril de 1838, p. 134: «Ivanhoe traduzido em vulgar».

vol. III, N.º 103, 20 de Abril de 1839, p. 128: «*Quintino Durward* — Novella de Walter Scott traduzida pelo Sr. A.J. Ramalho e Sousa. Lisboa 1838 — 9 — 4 vol. — 8.º — Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos uteis. — A mesma obra — traduzida pelo Dr C. L. Moura. París 1838 — 4 vol. — 12.º — Livraria d'Aillaud».

vol. I, 2.ª Série, n.º 17, 23 de Abril de 1842, p. 136: «Kenilworth. — Novella de Sir Walter Scott, traduzida pelo Sr. A.J. Ramalho e Sousa. 4 vol. 8.º Lisboa. 1841—42. Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis».

vol. III, 2.ª Série, n.º 111, 1o de Fevereiro de 1844, p. 48: «Bibliographia. *Anna de Geierstein, ou a donzella do nevoeiro.* — *Novella de Walter Scott*, traduzida pelo Sr. A.J. Ramalho e Sousa. — 4 vol.: 8.º — Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos uteis».

O Recreio. Jornal das Famílias

Lisboa, Imprensa Nacional, 1839 tomo V, n.º 5, Maio de 1839, p. 111: «Publicações Litterarias.

Quintino Durward, Novella de Sir W. Scott, Traduzida do inglez pelo Sr. A. J. Ramalho e Sousa».

Revista Universal Lisbonense. Chronica Judicial, Artistica, Scientifica, Litteraria, Agricola, Commercial e Economica de todo o Mundo

n.º 2, 7 de Outubro de 1841, pp. 22-23: A. F. de C., «Monumento a Walter Scott. Edimburgo. Traducções portuguezas de várias obras d'este author. Lisboa».

n.º 29, 21 de Abril de 1842, 5.º da 3.ª Série, p. 346: J. M. da Silva Leal Junior, «Uma Lenda de Montrose. Romance de Sir Walter Scott (versão do Sr. M.A. da Silva)».

«Kenilworth. Do mesmo auctor (traducção do Sr. Ramalho.)», p. 346.

n.º 31, 5 de Maio de 1842, p. 374-376: Antonio Feliciano de Castilho, «Um Enigma para Antiquário».

n.º 33, 19 de Maio de 1842, 9.º da 3.ª Série, p. 396: Antonio Feliciano de Castilho, «Sobre Kenilworth».

n.º 26, 15 de Fevereiro de 1844, tomo III, pp. 318-319: «Uma Traducção Original».

n.º 32, 29 de Janeiro de 1846, tomo V p. 380: «Waverley, ou Ha sessenta annos. Novella de Walter Scott, traduzida por A. J. Ramalho e Sousa. (Com estampas) — Lisboa, 1845».

Universo Pittoresco. Jornal de Instrucção e Recreio.

1843, volume III, pp.254-256: J.M. da Silva Leal, «Bibliographia. Anna de Geierstein ou a Donzella do nevoeiro. — Novella de Walter Scott, traduzida por A.J. Ramalho e Sousa — Lisboa, 1843, na typographia da sociedade propagadora dos conhecimentos uteis».

OUTRAS NOTÍCIAS

O Archivo Popular

vol. II, n.º 44, 3 de Novembro de 1838, p. 349-350: «Sir Walter Scott».

vol. II, n.º 39, 24 de Setembro de 842, p. 308-310: «O Castelo de Kenilworth».

A Aurora

vol. I, 1845, pp. 41-50: A. Lopes de Mendonça, «Ensaio Crítico. Poetas Dramáticos Modernos de Portugal».

vol. II, 1846, pp. 13-18: José Osório, «Do romance em geral, e especialmente do romance histórico».

A Época. Jornal de Industria, Sciencias, Litteratura, e Bellas-Artes

vol. I, n.º 13, 1848, pp. 198-200: «Sir Walter Scott».

vol. I, n.º 14, 1848, pp. 216-221: L. A. Rebello da Silva, «O Monge de Cister. Romance Histórico pelo Sr. A. Herculano».

A Illustração Luso-Brasileira

vol. I, n.º 1, 5 de Janeiro de 1856, p. 6 e vol. I, n.º 4, 24 de Janeiro de 1856, pp. 27-28: Ernesto Biester, «Uma Viagem pela Litteratura Contemporanea. (Offerecida ao Sr. A. Herculano). L.A. Rebello da Silva».

vol. I, n.º 5, 2 de Fevereiro de 1856, pp. 35-36: F. M. Bordalo, «Lesage».

vol. II, n.º 3, 15 de Janeiro de 1858, p. 17: gravura de Walter Scott.

vol. II, n.º 3, 15 de Janeiro de 1858, p. 24: «Apontamentos biographicos, Walter Scott».

vol. III, n.º 12, 26 de Março de 1859, p. 80: A. Hogan, «Galeria Historica. Continuação. Harold».

A Opinião

n.º 144, 16 Junho de 1857, p. 2: «Uma perda litteraria» (Notícia da morte de Ramalho e Sousa).

A Ordem Pública

n.º 73, 20 de Junho de 1857, p. 4 (?): Notícia da morte de Ramalho e Sousa.

Diario da Câmara dos Senhores Deputados da Nação Portuguesa

<http://debates.parlamento.pt/page.aspx?cid=mc.cd>, consultado a 14.08.2008.

Diario das Cortes Geraes Extraordinárias da Nação Portuguesa

<http://debates.parlamento.pt/page.aspx?cid=mc.c1821>, consultado a 14.08.2008.

Diario das Cortes Geraes Extraordinárias, e Constituintes da Nação Portuguesa

<http://debates.parlamento.pt/page.aspx?cid=mc.c1837>, consultado a 14.08.2008.

Jornal para Todos

tomo I, n.º 32, 1860, pp. 252-254 e n.º 33, 1860, pp. 261-62: «Estudos Historicos. Sobre a Conquista da Inglaterra pelos Normandos, a Proposito do Romance d'Ivanhoé», trad. M. A. Sequeira.

O Chronista

vol. II, n.º XVII, 1827, pp. 87-89: «Literatura Ingleza. Sir Walter Scott».

O Correio das Damas. Jornal de Litteratura e Modas

tomo I, n.º 6, 15 de Março de 1836, pp. 44-45: S., «Sir Walter Scott».

tomo IV, n.º 9, 25 de Setembro de 1840 (quinto anno), p. 69: «Cumnor Hall. Por Sir Walter Scott».

tomo IV, n.º 23, 25 de Novembro de 1841 (sexto anno), pp. 183-84: «A Virgem de Toro» por I.P. de M.S.

tomo VI, n.º 2, 29 de Fevereiro de 1844 (nono anno), pp. 11-14: «Noticia biographica de W. Scott».

O Investigador Portuguez em Inglaterra ou Jornal Litterario, Politico, &c.

vol. II, Dezembro de 1811, pp. 137-150: «Literatura. Continuação das Cartas sobre França e Inglaterra».

vol. II, Dezembro de 1811, pp. 151-162: «A Vizaõ de Dom Roderigo. Por Walter Scott, Esq. 4to. pp. 122. Londres. 1811».

O Mosaico. Jornal d'Instrucção e Recreio

n.º 101, 3.º anno, 1841, pp. 117-18: L. A. Rebello da Silva, «Han d'Islandia. Traducção do Senhor Miguel Antonio da Silva».

O Nacional

n.º 874, 10 de Novembro de 1837, p. 7079: «Sir Walter Scott».

n.º 1104, 31 de Agosto de 1838, p. 9170: «WS — Bardo Escocoz».

n.º 134, 16 de Junho de 1857, p. 2: Notícia da morte de Ramalho e Sousa.

O Panorama. Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis

vol. II, 1.ª série, 2 de Junho de 1838, p. 174: «Caça aos Elephantes no Cabo da Boa-Esperança».

vol. II, 1.ª série, 22 de Setembro de 1838, p. 303: «O Mestre Assassinado. Chronica dos Templarios. 1320».

vol. II, 1.ª série, 10 de Novembro de 1838, pp. 353-354: «Os Escocozes».

vol. III, 1.ª série, 20 de Julho de 1839, pp. 225-226.

vol. III, 1.ª série, 1839, pp. 305-309: A.H., «O Chronista. (Viver e crer de outro tempo) 1535».

vol. III, 1.ª série, 12 de Outubro de 1839, p.321-322: «Goethe».

vol. III, 1.ª série, 30 de Novembro de 1839, p.384: frase de Walter Scott.

vol. III, 1.ª série, 21 de Dezembro de 1839, p. 406-407: «Formação da terra vegetal».

vol. IV, 1.ª série, 8 de Fevereiro de 1840, p. 46-47: J.H. da C.R., «Os Torneios de Braga».

vol. IV, 1.ª série, 22 de Fevereiro de 1840, p. 64: frase de Walter Scott.

vol. IV, 1.ª série, 7 de Março de 1840, p. 79-80: «Origem das palavras Whig e Tory».

vol. IV, 1.ª série, 28 de Março de 1840, p. 104: «Cooper e a litteratura da America ingleza».

vol. V, 16 de Outubro de 1841, p. 329: artigo sobre Inglaterra.

vol. II, 2.ª série, 23 de Dezembro de 1843, p. 405-407: Silva Leal, «Bibliographia».

- vol. I, 3.^a série, 25 de Setembro de 1852, p. 307-310: L.A. Rebello da Silva, «Fennimore Cooper».
- vol. II, 3.^a série, 19 de Novembro de 1853, p. 369-371: F. Gomes d'Amorim, «A Mocidade de D. João V. *Romance por Luiz Augusto Rebello da Silva*».
- vol. III, 3.^a série, 13 de Maio de 1854, p. 149: «Margarida Finch».
- vol. V, 3.^a série, 9 de Agosto de 1856, p. 249-250: «Uma Rua de Lucerna».
- vol. I, 4.^a série, 1857, p. 195: Lopes de Mendonça [Introdução à tradução de «O Ultimo Abbade de Whalley» de William Harrison Ainsworth.]
- vol. I, 4.^a série, n.º 39, 26 de Setembro de 1857, pp. 310-11: Joaquim da Costa Cascaes, «Commemoração. Á saudosa e honrada memoria do Senhor André Joaquim Ramalho e Sousa».
- vol. I, 4.^a série, 1857, p. 197-198: «BYRON!»
- vol. I, 5.^a série, 1866, p. 54: «A Galatea Moderna. Por A. Ozorio de Vasconcellos».
- vol. I, 5.^a série, 1866, p. 132: «Castello de Kenilworth».
- vol. II, 5.^a série, 1867, p. 156: José Silvestre Ribeiro, «O mais elevado conselho moral. Walter Scott e Lord Byron».

O Pantólogo

- n.º 2, 17 de Junho de 1844, pp. 14-15: L. A. Rebello da Silva, «Traducções».

O Passatempo. Jornal de Instrução, e Recreio para ambos os sexos.

- vol. I, n.º 2, 15 de Maio de 1837, pp. 16-18: «Alguns detalhes sobre o celebre escriptor Walter Scott» (Tradução do *Voltigeur*).

O Pensamento. Semanario Religioso, Litterario, Noticioso e Recreativo

- n.º 2, 1 de Maio de 1861, pp. 2-3 / n.º 3, 8 de Maio de 1861, pp. 3-4 / n.º 4, 15 de Maio de 1861, pp. 3-4 / n.º 5, 22 de Maio de 1861, p.2: «Litteratura Profana. O Romanse, ou Sir Walter Scott».

O Periodico dos Pobres no Porto

- 24.º anno, III série, n.º 141, 17 de Junho de 1857, p.628: «Notícias Locaes» (Notícia da morte de Ramalho e Sousa).
- 24.º anno, III série, n.º 141, 17 de Junho de 1857, p.630: «Noticias da Capital» (Notícia da morte de Ramalho e Sousa).

O Pirata. Jornal Critico-Litterario

- vol. I, n.º 12, 18 de Maio de 1850, p. 96: anúncio.

Revista Contemporânea Portugal e Brazil

- vol. I, Abril de 1859, Primeiro Anno, Lisboa, Escriptorio da Revista Contemporanea de Portugal e Brazil, 1861, 2.^a edição, p. 221-230: Andrade Ferreira, «Novo Curso Superior de Letras».
- vol. I, Abril de 1859, p. 248: Ernesto Biester, «Chronica».
- vol. I, Abril de 1859, pp. 395-413: J.M. d'Andrade Ferreira, «Luiz Augusto Rebello da Silva».

Revista Universal Lisbonense. Chronica Judicial, Artistica, Scientifica, Litteraria, Agricola, Commercial e Economica de todo o Mundo

- n.º 2, 7 de Outubro de 1841, pp. 22-23: A. F. de C., «Monumento a Walter Scott. Edimburgo. Traducções portuguezas de várias obras d'este author. Lisboa».
- n.º 31, 5 de Maio de 1842, p. 374-376: Antonio Feliciano de Castilho, «Um Enigma para Antiquário».

n.º 38, 23 de Junho de 1842, 2.º da 4.ª Série, pp. 449-451: António Feliciano Castilho, «Lingua Portuguesa. Ao Diario do Governo. (Continuação do artigo 387.)»

n.º 39, 30 de Junho de 1842, 2.º da 4.ª Série, pp. 461-464: continuação do ensaio sobre a língua portuguesa, que permanece, no entanto, inacabado.

Suplemento ao Independente

1821-1822, 72 números.

A Voz de Trás-os-Montes, n.º 2687, 06.12.2001, p. 66.

OUTRA BIBLIOGRAFIA

OBRAS LITERÁRIAS*

CAMÕES, Luís (1972), *OS Lusíadas*, s.l.: Círculo de Leitores.

FERREIRA, Vergílio (1990), *Conta-Corrente 3 (1980-1981)*, Venda Nova: Bertrand.

FLAUBERT, Gustave (1991), *Madame Bovary*, trad. João Pedro de Andrade, Lisboa: Relógio d'Água.

GARRETT, João Baptista (1956), *Viagens na Minha Terra*, Porto: Livraria Civilização—Editora.

----- (2004), *O Arco de Sant'Ana. Crónica Portuense*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

HARTLEY, L.P. (1958), *The Go-Between*, Londres, Nova Iorque, Auckland e Toronto: Penguin Books.

HERCULANO, Alexandre (s.d.), *Eurico, O Presbítero*, Lisboa: Bertrand.

----- (1934), *Scenas de um Anno da minha Vida e Apontamentos de Viagem*, coord. e pref. Vitorino Nemésio, Lisboa: Bertrand.

----- (1970), *Lendas e Narrativas*, tomo I, Lisboa: Bertrand.

ONDAATJE, Michael (2007), *Divisadero*, Nova Iorque: Alfred A. Knopf.

PESSOA, Fernando (1973), *Novas Poesias Inéditas*, Lisboa: Edições Ática.

SENA, Jorge (org.) (2001), *Poesia de 26 Séculos. De Arquíloco a Nietzsche*, Porto: Edições Asa.

SHIELDS, Carol (2003), *Duet*, Londres: Fourth Estate.

WOOLF, Virginia (1994), *Orlando. Mrs. Dalloway. To The Lighthouse*, Londres, Auckland, Melbourne, Singapura e Toronto: Chancellor Press.

MATERIAL DE ARQUIVO

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

Dicionário:

Apontamentos para o Dicionario de Lingoa Portuguesa de Ramalho

MS A 29

MS A 30

MS A 31

ARQUIVO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Livro de Certidões de Idade:

1772-1833 — n.º 10 frente e verso

Livro de Matrículas:

* Optámos por referir apenas as obras literárias que fazem parte do tecido argumentativo propriamente dito, i.e., aquelas com que *activamente* entrámos em diálogo.

IV-1ªD-2-4-39
IV-1ªD-2-4-43
IV-1ªD-2-4-44
IV-1ªD-2-4-45

Livro de Exames, Actos e Graus:

IV-1ªD-4-2-38
IV-1ªD-4-2-39
IV-1ªD-3-3-55
IV-1ªD-3-3-56
IV-1ªD-3-3-57

Livro de Relações de Estudantes:

IV-1ªE-11-3-55
IV-1ªE-11-3-56

ARQUIVO DISTRITAL DE VILA REAL

CERTIDÃO DE BASCIMENTO de André Joaquim Ramalho e Sousa

TORRE DO TOMBO

TESTAMENTO de André Joaquim Ramalho e Sousa

XV-S-56 (192v), Livro 21 — 2.º Bairro de Lisboa

ESCRITURA de Alexandre Herculano

Livro de Notas, Livros 318-319, Cx. 64, 5.º Cartório de Lisboa Antigo (actual 12.º)

CERTIDÃO DE ÓBITO de André Joaquim Ramalho e Sousa

Livros de Óbitos, Item 5, n.º do rolo 996, Concelho de Lisboa, Freguesia de Nossa Senhora da Conceição