

# ABORDAGEM HIPERTEXTUAL DA *TRILOGIA DE MALEMORT: ENSAIO DE AUTOCRÍTICA*

Reinaldo Santos Neves  
*Universidade Federal do Espírito Santo*

**Resumo:** Este artigo analisa as ligações intertextuais entre as obras que compõem a *Trilogia de Malemort*, de acordo com as teorias conceitualizadas por Gérard Genette em *Palimpsestes: la littérature au second degré*.

**Palavras-chave:** Teoria da literatura (mistificação literária); Poética da tradução (autotradução); Reinaldo Santos Neves (*Trilogia de Malemort*).

Seis anos atrás, no número 6 desta revista, tive oportunidade de publicar um artigo<sup>1</sup> em que dava informações sobre o andamento de um projeto de pesquisa que submetera ao Departamento de Línguas e Letras da UFES, envolvendo a tradução de meu romance *A crônica de Malemort* para o inglês. Abria o artigo uma explicação da proposta desse romance:

Ao escrever o romance *A crônica de Malemort*, um dos meus objetivos foi recuperar a linguagem portuguesa arcaica. A partir de pesquisa feita em livros como *A demanda do Santo Graal*, *Boosco Deleytoso*, *Virgeu de Consolaçom* e as crônicas de Fernão Lopes, pude organizar um corpus léxico e sintático que serviu de base para contar uma história ambientada na França do século XIV – o século da peste negra e da Guerra dos Cem Anos. Mais do que com esses aspectos essencialmente formais, porém, eu estava preocupado ainda com aquilo que me habituei a chamar de “mentalidade narrativa” do prosador medieval. Assim, para narrar a história, criei um personagem-narrador que, embora não participasse dos fatos narrados, seria contemporâneo a eles. Como homem do medievo, cabia-lhe contar a história como a contaria um homem de sua época. Daí a minha tentativa de assimilar e reproduzir a “mentalidade narrativa” implícita nos textos daquele tempo. Nisso espelhei-me em Thomas Mann, cujo romance de ambientação medieval, *Der Erwählte*, apresenta um narrador em idênticas condições. [NEVES: 1999].

O projeto de pesquisa seguiria a mesma linha: a tradução seria feita não para o inglês moderno mas sim para o que se poderia chamar de inglês médio literário: isto é, uma linguagem literária inspirada em e abonada por textos em prosa de autores ingleses do período de 1300 a 1525, aproximadamente. Nem, no meu caso, poderia ser diferente. Faltando-me a capacidade de um Conrad ou de um Nabokov, que, embora não fossem falantes nativos de inglês, tornaram-se grandes escritores nessa língua, só me seria possível produzir uma versão inglesa de meu romance mediante extensa pesquisa e paciente aproveitamento, pela via da intertextualidade, dos achados léxicos, sintáticos e narrativos.

Em 1999, quando se publicou o citado artigo em *Contexto*, a tarefa de tradução já ia em seu terceiro e penúltimo ano de desenvolvimento, e longe estava o seu autor/tradutor de prever que, naquele texto em inglês, intitulado *An Ivy Leaf*, se achava a semente de outro texto, *A folha de hera*;<sup>2</sup> longe de prever, então, de que o que era um binômio de obras literárias – um romance em português e sua tradução para o inglês, ambos produzidos pelo mesmo autor – se tornaria mais tarde uma trilogia romanesca: a *Trilogia de Malemort*.

É do desdobramento daquele projeto inicial que pretendo tratar neste artigo. E peço vênia para, daqui em diante, em tosca tentativa de escapar a um inescapável cabotinismo, travestir em terceira pessoa – ele, o autor, o pronome da primeira pessoa.

## 1. PARATEXTUALIDADE NA TRILOGIA DE *MALEMORT*

Quem pela primeira vez identificou a existência de uma *Trilogia de Malemort* foi Lillian DePaula, em sua tese de doutorado *A invenção do original via tradução, pseudotradução e autotradução*, defendida na Universidade de São Paulo em 2002 e ainda inédita em livro:

Em 1978, Reinaldo Santos Neves publica *A crônica de Malemort*. O romance, ambientado no período medieval, é uma pseudotradução – um texto original que finge ser uma tradução, nesse caso de um texto em francês. Vinte anos mais tarde, será traduzido para o inglês pelo próprio autor com o título *An Ivy Leaf: The Alfield Manuscript*. Logo em seguida, entre 2001 e 2002, o autor/tradutor retraduz a versão em inglês para o português: *A folha de hera: O manuscrito Alfield* está em progresso enquanto escrevo esta pesquisa. [...] Pretendemos explorar ao máximo a oportunidade de analisar uma obra de arte – o romance de R. S. Neves – em progresso, sendo transportado, devidamente traduzido, do português para o inglês e, em seguida, do inglês para o português, pelo próprio autor. Portanto, de posse de uma autoridade

inquestionável, o autor cria e recria um enredo que segue em três versões independentes, mas que formam uma trilogia de particular interesse para os estudos tradutórios, pois em cada texto vêem-se representados modos bastante distintos de realizar uma tradução. [DePaula: 2002].

A obra que em 2002 estava em progresso – *A folha de hera* – acaba de ser concluída agora em 2005,<sup>3</sup> completando a *Trilogia de Malemort*. Que se compõe dos seguintes romances, dos quais apenas o primeiro se encontra, até este ano, publicado:

a) *A crônica de Malemort* – publicado em 1978;

b) *An Ivy Leaf: being an unabridged critical edition of the Alfield Manuscript, containing the 1483 English version of the lost Chronique de Malemort, written in French circa 1372 by Thomas Le Lillois, a Cistercian monk of the monastery of Dannemarie* – concluído em 2000;

c) *A folha de hera: tradução integral, com notas e epílogo de Luiz Roberto Esteves Filho, do texto do Manuscrito Alfield, que contém a versão inglesa de 1483 da perdida Crônica de Malemort, escrita no século XIV em francês por Thomas Le Lillois, monge do mosteiro cisterciense de Dannemarie* — concluído em 2005.

Os verbosos subtítulos de (b) e (c) anunciam a carga paratextual de um e de outro. Já o primeiro texto da trilogia, *A crônica de Malemort* (daqui para diante, *Malemort*), foi publicado sem maior arcabouço paratextual: não há subtítulo, como não há prefácio nem de autor nem de editor, mas apenas alguns elementos paratextuais como notas de fim de texto, bibliografia, passagens realçadas em negrito e uma observação, na página de abertura do romance, nos seguintes termos: “(As páginas anteriores se perderam.)”.<sup>4</sup>

Assim mal orientado, o que pensaria o leitor ao debruçar-se sobre a leitura do romance? Por incrível que pareça, nem na capa nem na folha de rosto do livro se inseriu a palavra *romance* como indício arquitextual (no sentido que Gérard Genette dá ao termo<sup>5</sup>), mas apenas o nome do autor e o título do livro. A possível dúvida quanto a se tratar de uma obra de ficção ou da reprodução de uma crônica medieval autêntica o hipotético leitor curioso ou desconfiado dissiparia lendo os textos das orelhas do livro: ali, tanto a nota dos editores como o registro sobre o autor e a obra esclarecem que se trata de um romance. Ou a dissiparia lendo a primeira das 109 notas do autor, enfileiradas ao final do livro: “As 80 páginas iniciais deixaram de ser incluídas na versão definitiva, para que o romance tivesse início logo num dos pontos nevrálgicos da história, ao mesmo tempo em que conferia um toque de autenticidade ao que seria um manuscrito medieval.” [NEVES, 1978: 165].

Mas pensaria ele, o hipotético leitor, ao deparar-se com a linguagem do romance – um autêntico (*ma non troppo*) português arcaico – que a intenção do autor (coisa também arcaica em face dos avanços da crítica) fora apresentar seu romance como uma pseudocrônica escrita originalmente em português (com personagens e argumento franceses) ou como a pseudotradução (segundo a classificação de Lillian DePaula) para o português de uma crônica original francesa? A pobreza do arcabouço paratextual poderia levar o leitor a esse dilema e deixá-lo aí, não fosse um detalhe: a oportuna inserção no texto do romance de algumas poucas frases em francês,<sup>6</sup> extraídas em sua maior parte da crônica (século XIII) de Geoffroy de Villehardouin sobre a conquista de Constantinopla,<sup>7</sup> e que não guardam entre si qualquer sentido de conjunto. Assim, o que a princípio não foi senão uma tentativa do autor de seguir, nesse particular, o seu modelo, *O eleito*, de Thomas Mann,<sup>8</sup> torna-se, na perspectiva mais ampla criada pela trilogia, a pista solitária que autoriza oficialmente, a partir do próprio texto, a sua caracterização como pseudotradução.

Paulo Roberto Sodré desenvolveu, no ensaio “A demanda do medievo de Reinaldo Santos Neves: apontamentos sobre *A crônica de Malemort*”,<sup>9</sup> argutas ponderações sobre a tímida e canhestra paratextualidade desse romance. Eis uma de suas interpretações:

Em *A crônica de Malemort*, Santos Neves elabora paratextos, notas, bibliografia e explicações que complementam a narrativa medieval na voz de Thomas Meschin, deixando-os ainda, no entanto, *fora* do “conto”. Seja como for, didascália, paratexto, boa ou irônica intenção pedagógica, as explicações do autor funcionam como uma espécie de desmascaramento ou, passe a palavra, desconstrução do processo intertextual: em vez do pressuposto medieval de que os textos são considerados patrimônio de que se podia lançar mão de acordo com a conveniência do compilador, sem a acusação rigorosa das fontes, ou em vez do pressuposto contemporâneo da silenciosa e capciosa intertextualidade poética, Santos Neves indica cautelosamente e negrita eruditamente o traço e o conteúdo de seu mosaico. [SODRÉ, 2004].

O segundo texto, *An Ivy Leaf* (daqui em diante, *Leaf*), que é a tradução ampliada, para o inglês, do romance em português, já incorpora todo um universo paratextual criado para servir ao jogo de falsas atribuições apenas sugerido em *Malemort*. Assim temos, no texto em inglês:

- a) um prefácio do autor;
- b) um prefácio do editor, na verdade pseudoeditor;
- c) notas do editor, espalhadas em rodapé ao longo do texto do romance.

O prefácio do autor, assinado *R. S. Neves*, historia a gênese do projeto e os critérios e recursos utilizados no processo tradutório. Além disso, declara abertamente que tudo que a ele se segue é pura ficção.

O prefácio do editor, assinado *Luiz Roberto Esteves Filho*,<sup>10</sup> apresenta como autêntico o documento (denominado “Manuscrito Alfield”) que contém a suposta cópia única de uma versão inglesa, feita em 1483, da perdida *Crônica de Malemort*, escrita em francês por um monge do mosteiro de Dannemarie, que outro não é senão Thomas Le Lillois, o cronista narrador do primeiro romance.<sup>11</sup> Assim, o texto de *Leaf* estabelece e o prefácio do editor endossa uma trilogia de personagens especiais que podemos classificar assim:

1. Thomas Le Lillois, autor da crônica original escrita em francês;
2. Bennet Hatch, tradutor da crônica para o inglês;
3. Thomas Alfield, *gentleman* inglês que no final do século XVII encomendou a cópia da versão de Hatch que eventualmente chegará ao Brasil.

Le Lillois, além de pseudoautor, é o narrador homodiegético da história, pois dela também participa como personagem em alguns capítulos.<sup>12</sup> Já Hatch e Alfield são personagens paratextuais, visto que sua presença é periférica à crônica.

No mesmo prefácio do editor de *Leaf* uma longa digressão serve para esclarecer de que maneira o manuscrito chegou ao Brasil e, mais especificamente, às mãos do editor; para tanto credita-se a um novo personagem paratextual, o cirurgião inglês Anthony Alfield, radicado em Linhares, ES, no início do século XIX, e ali falecido em 1813, a responsabilidade pelo paradeiro desse documento no Brasil. Anthony Alfield é personagem histórico, de que tratam pelo menos dois documentos fidedignos;<sup>13</sup> já seu suposto ancestral seiscentista, Thomas Alfield, é puramente fictício.<sup>14</sup>

O prefácio do editor procura ainda justificar, no âmbito do jogo de falsas atribuições instaurado a partir de *Leaf*, o aparentemente injustificável: a existência do próprio romance *A crônica de Malemort*. Essa justificativa envolve uma espécie de confissão: o editor, detentor e proprietário do que talvez seja a única cópia do Manuscrito Alfield confessa ter cedido o documento ao romancista Reinaldo Santos Neves, que dali extraiu a idéia para o romance que, com o título *A crônica de Malemort*, publicou em 1978, às suas próprias custas, por uma editora carioca. De acordo com essa informação, *Malemort* seria uma mera tradução mais ou menos livre e mais que menos resumida do texto de Thomas Le Lillois e Bennet Hatch.

Diante disso, vê-se que o prefácio do editor acrescenta mais três, aliás mais quatro, personagens ao elenco de personagens paratextuais da trilogia:

- a) o cirurgião inglês Anthony Alfield, que trouxe o manuscrito para o Brasil;
- b) o romancista Reinaldo Santos Neves, que extraiu do manuscrito o assunto para o romance *A crônica de Malemort*;
- c) o próprio editor e tradutor do texto em inglês, Luiz Roberto Esteves Filho, a quem o Acaso escolheu como depositário do manuscrito;
- d) e ainda o Prof. Nicholas Travis, especialista em documentação medieval relativa às relações entre França, Inglaterra e os Países Baixos, que, de posse de uma cópia do manuscrito, a ele cedida por Esteves Filho, está preparando uma edição diplomática do documento em inglês.

Quanto às notas do editor de *Leaf*, podem ser divididas em duas modalidades: algumas destinam-se a dar informações históricas suplementares sobre diversos assuntos contidos na crônica; outras, a apontar lapsos, erros, equívocos, lacunas, incorreções de toda ordem, atribuíveis tanto ao cronista francês e/ou ao tradutor inglês como a copistas.

Um exemplo da primeira modalidade está no livro 9, capítulo 9. O texto, que trata de uma cavalgada dos ingleses pela Picardia, ressalva: “The land of the lord of Coucy abode in peace, for there was neither man nor woman that had any hurt, the value of a penny, if they said they belonged to the lord of Coucy.” O editor esclarece, em nota, a razão dessa *imunidade*: o senhor de Coucy, embora francês, é genro do rei Eduardo III, da Inglaterra. Também nessa modalidade estariam as notas que elucidam as várias datas, no texto, indicadas em função do calendário cristão, como, por exemplo, uma referência à festa de São Marcos – ou seja, 25 de abril.

Da segunda modalidade seriam exemplos as notas que corrigem a numeração dos capítulos, onde muitas vezes ocorrem tropeços no emprego dos algarismos romanos pertinentes, ou mesmo a troca de palavras, como, em mais de uma passagem, *duke* por *earl*. Essa modalidade abrangeria também as notas que assinalam algumas interpolações e acréscimos feitos pelo tradutor inglês ao texto original francês. Um exemplo desse tipo de interpolação encontramos em certo ponto da crônica (livro 8, capítulo 11), em que Hatch, o tradutor, corrige uma informação de Le Lillois a respeito de uma senhora inglesa mencionada no relato, incorporando essa emenda, sem qualquer advertência, ao texto da tradução.

Passemos agora ao terceiro texto, *A folha de hera* (daqui em diante, *Folha*), que é o que nos interessa mais neste artigo. Esse texto, como tradução de *Leaf*, incorpora os seus paratextos, com porém algumas

diferenças significativas. Essas diferenças se prendem sobretudo a uma questão de perspectiva. Se em *Leaf* o editor do pseudomanuscrito está organizando a *edição crítica* de um texto inglês arcaico, o editor de *Folha*, por sua vez, está organizando a *tradução crítica* para o português desse mesmo texto inglês. Assim, embora, por um lado, incorpore ambas as supracitadas modalidades de notas editoriais de *Leaf*, por outro lado acrescenta notas de uma terceira modalidade para compartilhar com o leitor interessado dificuldades e estranhezas que o texto inglês apresentou no curso da tradução. Com esse objetivo, tais notas de *Folha* citam passagens do texto em inglês para evidenciar tais dificuldades e estranhezas. Exemplos são as notas que consignam lances particularmente curiosos, como “if case”, traduzido por “se caso”, e que identificam as diversas interferências impostas a Hatch pela língua original, como “orgulous” em vez de “proud”, “fin” em vez de “end”, “vergoine” em vez de “shame”, “good market” em vez de “cheap”, etc.

Dentro do mesmo espírito, o prefácio do editor em *Folha* é mais que uma tradução do prefácio do editor em *Leaf*. Em primeiro lugar, deu-se uma mudança de nomenclatura: assim como, de *Leaf* para *Folha*, o prefácio do autor converte-se em *prólogo do autor*, o prefácio do editor se converte em *epílogo do editor*, deslocando-se, naturalmente, para o final do livro.<sup>15</sup> Aí, embora coincida em muitos pontos com o prefácio do editor de *Leaf*, contém um elemento de exclusividade, que é a explicação, feita à maneira de trabalhos acadêmicos similares, dos critérios que nortearam a tradução para o português do texto de Bennet Hatch. Essa explicação serve para que o autor justifique, por exemplo, sua opção por uma moderada literalidade tradutória e, simultaneamente, por alguns vãos literários inspirados mas não abonados pelo original.

Conclua-se esta seção do artigo com uma citação de Lillian DePaula:

O fato é que, no mundo fictício criado pelo autor/tradutor R. S. Neves, quase tudo, no que diz respeito à trilogia, se passa dentro do período medieval. Quase tudo porque os paratextos – as introduções, os prefácios – representam uma crítica que, como é sempre o caso, serve para dar respaldo à ficção. O caso aqui, no entanto, é que também a crítica é ficção, mesmo não o sendo sempre. Semelhante à obra de Borges, literatura e realidade se fundem provocando incertezas no leitor que tente precisar um ou outro caso. Uma das críticas criadas pela trilogia, consubstanciada nas *verdades* relatadas por um editor fictício, por exemplo, leva o leitor ao vislumbre da crítica que perpassa toda a trilogia: a suspeita cada vez mais persistente de que existe algo de extraordinário entre o percurso que vai da coisa em si a uma representação da coisa em si. O questionamento – que instiga o pós-moderno – entre o que é o *real* e o que é mais um simulacro de um simulacro e de outro. O enfadonho exercício de buscar o que já se sabe não ser possível encontrar. Exercício enfadonho, mas, qual o de Aquiles, impossível de adiar ou de desprezar. [DePaula, 2000].

## 2. ABORDAGEM HIPERTEXTUAL DA *TRILOGIA DE MALEMORT*

Interessa-nos a partir de agora estabelecer, de acordo com os conceitos de hipertextualidade propostos por Gérard Genette, uma dupla abordagem da *Trilogia de Malemort*: em sua interface factual, digamos assim, ou seja, em função da maneira como foi realizada a obra pelo seu autor, e em sua interface fictícia, em função do simulacro documental que está presente na obra como um todo.

### 2.1. A INTERFACE FACTUAL

O que temos na perspectiva factual é muito simples: uma obra (*Malemort*) leva à elaboração de uma segunda obra (*Leaf*), que, por sua vez, dá margem à elaboração de uma terceira obra (*Folha*). Temos, assim, que *Malemort* é o hipotexto de *Leaf* e esta, o hipotexto de *Folha*; assim como *Folha* é hipertexto de *Leaf* e esta, hipertexto de *Malemort*. Além disso, podemos dizer que *Malemort* é ao mesmo tempo hipotexto de *Leaf* e de *Folha*, e *Folha*, hipertexto ao mesmo tempo de *Leaf* e de *Malemort*, já que *Folha* deriva, ainda que por vias indiretas, de *Malemort*.

A trilogia em si não obedeceu a um projeto específico. O autor, ao escrever *Malemort*, não imaginava fazer um dia a sua continuação em *Leaf*; da mesma forma, ao escrever *Leaf*, não imaginava que, terminada a obra, passaria a ocupar-se da elaboração de *Folha*.<sup>16</sup> Assim, a trilogia foi realizada sem premeditação, cada obra individual inspirando, a intervalos maiores ou menores, a obra subsequente. Vinte anos se passaram entre a elaboração de *Malemort* e de *Leaf*, e cinco anos entre a de *Leaf* e de *Folha*.

A composição desses hipertextos se deu também de forma diversa em cada caso. De *Malemort* para *Leaf* houve o que Genette chama de amplificação do hipotexto: isto é, sua “extensão temática e expansão estilística”.<sup>17</sup> Já vimos que em *Leaf* criou-se todo um universo paratextual, inexistente em *Malemort*. Seu aumento quantitativo se processou também através de uma série de outros acréscimos, que privilegiaram o estudo mais aprofundado de personagens originais e a incorporação de novos, o detalhamento de cenas, a inclusão de novos capítulos e episódios, etc. A batalha final, por exemplo, que em *Malemort* exigiu apenas cerca de 900 palavras, em *Leaf* eleva-se para cerca de 11.000 palavras, sem contar as etapas preliminares da batalha. *Leaf* inclui também muitos elementos

ausentes em *Malemort*, como anedotas e contos narrados pelos personagens e até algumas receitas de pratos da época. Em sentido inverso, houve pouquíssimo material de *Malemort* que tenha sido suprimido na composição de *Leaf*.

Assim, na criação de *Leaf* não se fez apenas uma mera tradução texto-a-texto do português para o inglês, mas uma amplificação a partir da pesquisa de fontes, que em *Leaf* foi muito mais intensa e abrangente do que em *Malemort*. Enquanto em *Malemort* a pesquisa, realizada entre 1971 e 1975, se restringiu a obras impressas, a pesquisa em *Leaf*, realizada entre 1996 e 2000, isto é, em plena era cibernética, pôde estender-se a um imenso *corpus* de textos medievais em prosa disponíveis na Internet.<sup>18</sup> A pesquisa em *Malemort*, por exemplo, não incluiu Fernão Lopes senão através de alguns modestos volumes de excertos; a pesquisa em *Leaf*, por sua vez, pôde valer-se de reproduções virtuais do texto integral de obras que atendiam ao propósito básico do projeto, ou seja, de traduções para o inglês, feitas na Idade Média, de originais franceses.<sup>19</sup>

Diante disso, pode-se visualizar *Malemort* como um resumo detalhado (cerca de 80.000 palavras) de que se serviria o autor, vinte anos depois, para compor uma versão ampliada, com cerca de 300.000 palavras, que é *Leaf* (e *Folha*).

Convém assinalar aqui que, se em termos quantitativos há uma grande diferença entre *Malemort* e *Leaf*, em termos metodológicos a identificação de processos é absoluta, já que em ambas as obras a pesquisa de fontes medievais e o aproveitamento dos achados léxicos, sintáticos e narrativos são os fundamentos da sua linguagem literária. Uma das premissas de *Malemort* – a presença exclusiva, no texto, de elementos abonados nas fontes – é também uma das premissas de *Leaf*.

Por outro lado, a elaboração de *Folha* se processou da forma que rege uma tradução convencional, em que o tradutor simplesmente acompanha o texto original e dá-lhe uma versão integral em outra língua. Importante observar que a proposta de *Folha* não é (como o é em *Malemort* e *Leaf*) recuperar uma linguagem arcaica, mas sim transportar para o vernáculo um texto em que se dá essa arcaização. *Folha* não é, como a outra obra em português, *Malemort*, uma tentativa de simular um texto arcaico. Há, como não poderia deixar de haver, a preocupação de manter uma certa tonalidade arcaica na tradução, mas é tudo. Haverá palavras, em *Folha*, que certamente são anacrônicas em face do universo léxico de *Malemort* e de *Leaf*. Ademais, o que vemos em *Folha*, muitas vezes, é a tentativa de apropriação de elementos léxicos e sintáticos de *Leaf* para a criação de efeitos literários originais. *Folha* procura, assim,

reproduzir ou adaptar em português formas e dicções do inglês arcaico, embora evitando fazer o mesmo no que tange ao português arcaico.

Sendo *Folha*, porém, uma autotradução, ou seja, uma tradução feita pelo próprio autor da obra na língua original, o tradutor-autor optou por fazer e fez alguns desvios do texto original. O texto em português de *Folha* é um pouco diferente do texto em inglês de *Leaf*, já que algumas passagens de *Leaf* foram abreviadas ou simplificadas em *Folha*, e outras sofreram ligeira ampliação.

Agora, se considerarmos que o autor pretende que as alterações proporcionadas pela tradução de *Leaf* em *Folha* (tanto supressões como acréscimos) venham a ser incorporadas em definitivo ao texto de *Leaf*, podemos visualizar então um novo componente na *Trilogia de Malemort*, que é um texto alternativo de *Leaf*. Para melhor entendimento, veja-se a discriminação abaixo:

#### TRILOGIA DE MALEMORT

Texto A = *A crônica de Malemort* (1978)

Texto B = *An Ivy Leaf* (2000)

Texto C = *A folha de hera* (2005)

Texto D = *An Ivy Leaf2* (?)

Cabe logo esclarecer que esse novo arranjo dos componentes da obra múltipla não transforma necessariamente a trilogia numa tetralogia, uma vez que o quarto texto não vem acumular-se aos outros três mas *substituir* um deles. No entanto, apesar de não ser admitido para fins editoriais, o texto substituído existe no arquivo do autor e poderá eventualmente ser considerado, por exemplo, como documento para fins de crítica genética.

Como fica, no entanto, a questão intertextual se considerarmos o quarteto de textos? É simples. Teremos, aí, mais um movimento – o terceiro – no processo de hipertextualização de *Malemort*. Se a transformação de *Malemort* > *Leaf* pode ser descrita como uma ampliação e a de *Leaf* > *Folha* como uma redução, a de *Folha* > *Leaf2* deve ser descrita como uma adaptação, já que *Leaf2* nada mais é que *Leaf* adaptada a *Folha*. Explicando melhor: *Leaf2* deriva de *Folha*, mas *por tabela*, já que *Folha* passa por *Leaf* para chegar a *Leaf2*. O hipotexto de *Leaf2* é *Folha* e ao mesmo tempo é *Leaf* (e, indiretamente, *Malemort*). A transformação de *Leaf* em *Leaf2* pode-se considerar também uma redução. Só que o processo de transformação, aí, exige a participação de três elementos e não, como usualmente, de dois. Visto de outra forma, se a transformação de *Leaf* em

*Folha* foi realmente uma tradução (e também uma redução), dando origem a um novo texto a partir de um texto pré-existente, a de *Folha* em *Leaf2* não pode processar-se sem a participação de *Leaf*. Assim, o novo texto *Leaf2* não deriva de um só mas de *dois* textos pré-existentes, *Leaf* e *Folha*. Para fazer uso de metáforas, se *Folha* nasce partenogeneticamente de *Leaf*, *Leaf2* nasce da conjunção carnal dos textos de *Leaf* e de *Folha*. Veja-se que fisicamente o processo de criação de *Folha* e de *Leaf2* é semelhante mas não idêntico. A composição de *Folha* foi feita, no computador, mediante a utilização de uma tabela de duas colunas, dispondo-se na coluna da esquerda o texto de *Leaf* e compondo-se na coluna da direita, originalmente em branco, o texto de *Folha*.<sup>20</sup> Já a composição de *Leaf2* será executada mediante a disposição, nas colunas da tabela, dos textos de *Folha* e de *Leaf*, e a adaptação, por via de supressões e acréscimos, do texto de *Leaf* ao texto de *Folha*.

Claro está que em tese a criação de *Leaf2* poderia facilmente ocorrer com base tão-somente no texto de *Leaf*. *Leaf2* poderia nascer de um simples processo de enxugamento (redução, portanto) de *Leaf*, sem a participação de *Folha*. Mas, como já vimos, todo o processo de transformação hipertextual a partir de *Malemort* foi feito ao sabor dos acontecimentos. Portanto, dentro desse espírito quase diríamos de casualidade, a criação de *Leaf2* procede não diretamente de *Leaf* mas indiretamente de *Folha*. Foi preciso que se traduzisse *Leaf* para o português, produzindo-se *Folha*, para então, a partir de *Folha*, proceder-se à redução de *Leaf*.

Nem está a *Trilogia de Malemort* livre de, na composição de *Leaf2*, serem feitas modificações em *Leaf* que, estando ausentes de *Folha*, exigirão modificações suplementares neste texto, criando o que seria *Folha2*. Ou seja, os hipertextos não cessarão de se influenciarem uns aos outros, assumindo alternativamente a condição de hipotextos, até que sejam publicados. Aí então teremos as versões impressas e supostamente intocáveis tanto de *Folha* (ou de *Folha2*) como de *Leaf2*. E aqui lembremos que em momento algum do processo de hipertextualização de *Malemort* se cogitou de qualquer modificação naquele que é o hipotexto indiscutível de todo o processo: o romance publicado em 1978.<sup>21</sup>

## 2.2 A INTERFACE FICTÍCIA

Quanto à interface fictícia, o processo será visualizado de forma semelhante mas não absolutamente idêntica. A diferença básica está na

presença, na engrenagem ficcional da trilogia, de uma outra peça, que é a crônica original francesa que teria dado origem a tudo o mais.

Temos, então, essa quinta<sup>22</sup> obra (*La chronique de Malemort*, daqui em diante *Chronique*), escrita em 1372 por um monge fictício, Thomas Le Lillois, de um convento fictício, Dannemarie, de um país fictício, o condado de Nelle, como hipotexto de *Leaf* e, indiretamente, de *Malemort*, de *Folha* e de *Leaf2* (e de *Folha2*). Na interface fictícia, portanto, os elementos do conjunto passam de três para quatro, de modo que teríamos, aí, não mais uma *Trilogia* mas uma *Tetralogia de Malemort*. Repita-se: em termos da trilogia, não se reconhecem *Leaf2* e *Folha2* como obras específicas, mas como substitutas de *Leaf* e de *Folha*, daí por que uma *Tetralogia* e não uma *Hexalogia de Malemort*.

Já se viu que, no jogo ficcional, *Chronique* seria o hipotexto direto de *Leaf* e indireto de *Malemort*. Isso representa uma reviravolta em relação ao que vimos na interface factual. Mas procede. Pois, segundo “informações” que constam do prefácio do editor de *Leaf*, declara ele que emprestou o manuscrito inglês a um amigo, Reinaldo Santos Neves, que dele se serviu como fonte para a composição de um romance, que não é outro senão *Malemort*. Assim, no universo ficcional, temos *Leaf* como hipertexto de um hipotexto perdido, *Chronique*, e por sua vez como hipotexto de *Malemort*, e não o inverso, como ocorre na interface factual.

Dentro do mesmo jogo ficcional, sabemos que *Chronique* existe, ou melhor, existiu, do contrário não teríamos a sua tradução inglesa, *Leaf*. Mas o que sabemos de “concreto” sobre ela? Sabemos o nome de seu autor – Thomas Le Lillois –, o título da obra, a data aproximada de sua elaboração (1372) e o local onde foi composta (mosteiro de Dannemarie, condado de Nelle, ao norte da França), e se o sabemos é porque nos diz, no próprio texto de *Leaf*, o seu autor. O texto de *Leaf*, embora representado, na dimensão ficcional, por uma cópia mutilada, nos permite constatar que a obra é composta por treze livros (dos quais nos faltam o primeiro e uma parte do segundo) e 199 capítulos. Não podemos ter certeza de que Bennet Hatch tenha executado uma tradução integral do texto de Le Lillois, porque há indicações no próprio texto que nos levam a suspeitar que o tradutor pode ter editado algumas passagens.<sup>23</sup> Por outro lado, certas frases de *Leaf* tornam plausível caracterizar alguns capítulos de *Chronique* como hipertextuais, já que, pelo que se pode deduzir das palavras de Le Lillois, ele se teria baseado, aí, em outro cronista, possivelmente Jean Le Bel, por coincidência o mesmo que sofreu apropriação também por parte de Jean Froissart. Assim, nem mesmo de *Chronique*, o hipotexto perdido de *Leaf*, se pode dizer que seja inteiramente original: pelo menos em parte também ele tem uma dívida hipertextual com um hipotexto específico.

De qualquer forma, como se viu, a *Crônica* de Jean Le Bel seria apenas o hipotexto parcial de *Chronique*. Para todos os melhores efeitos, *Chronique* é o hipotexto original de *Leaf* e, através de *Leaf*, de todos os hipertextos subsequentes. E é quanto basta. Ou não? Ou ainda há uma pergunta a fazer? Se há, é esta: pode-se esperar um dia *achar* (ou melhor, *fabricar*) o texto de *Chronique*?

Sabe-se que Stendhal escreveu o romance *Lucien Leuwen* a partir de um romance manuscrito, *Le lieutenant* (de que não sobreviveu nenhuma cópia), que a autora lhe enviou para apreciação. Ao tratar, em *Palimpsestes*, desse romance de Stendhal, Genette se admira de que

nenhum adepto de mistificação literária tenha tido a idéia de preencher, por sua própria iniciativa, essa gritante lacuna, e de publicar esse *Lieutenant* reencontrado, munido de todo o seu aparato crítico. Aí se abriria talvez, à imaginação sofisticada de que se jacta (ou se acusa) nossa época, uma vereda quase tão rica como a da própria hipertextualidade: a dos hipotextos fictícios, ou pseudo-hipotextos. Que Borges, que Calvino nos dará afinal a primeira canção de gesta, a fonte desconhecida da *Iliada*, o manuscrito autógrafa das *Memórias de além-túmulo*? [GENETTE, 1982: 535-6]

Na perspectiva do sistema de Malemort, o texto de *Chronique* seria exatamente o que Genette chama de *hipotexto fictício*, ou *pseudo-hipotexto*. Ora, é difícil, mas não impossível, recuperar, a partir de *Leaf*, o texto de *Chronique* – talvez não da forma exata mas sim aproximada como teria sido escrito pelo monge Thomas Le Lillois. Mas como?

O autor de todo esse complexo de escrituras guarda um arquivo de *Leaf* contendo, a seguir a quase cada frase do romance, entre colchetes, a indicação da fonte de que foi extraída aquela dicção específica. Veja-se por exemplo o início do romance:

— and this is head of all the vij deadly sins, [Art, 13, 13] for it is the sin that God hates most of all, [L] because the body and soul of man, which ought to be God's home, is made the Devil's home by virtue of [F, vi, 189] this very sin. So, when the siege before Dysconvorte [F, vi, 101] was raised and Roger Besedeable returned back to Malmort, the first thing he did he sent [F, vi, 161] his friar for one of the maids of Malemore, who was called Symone Flowry, who was a young woman fresh and jolly, neither too fat nor too lean, [M, 270] that as then he kept about him for to abate his hot lust [Art, 7, 22] on her body ever when he liked. [Art, 10, 36] The friar, he seeing her well ready and glad to come to her master, [F, vi, 272] he began to smile and said, By the tooth of God, [Me] taken out my lady the queen you are [Art, 10, 74] peerless: we may serve our master of no better meat. [Alph, ccclxvii] [NEVES: 2000]

Aí vêem-se consignadas as fontes de algumas passagens: *Le Morte Darthur* (Art, mais indicação de livro, ou parte, e página); o livro do cavaleiro de La Tour Landry (L); as *Crônicas* de Froissart (F, com indicação do volume, de I a VI, e página); *Merlin* (M); de *Melusine* (Mel); e *Alphabet of Tales* (Alph, com indicação do número do conto). Como todos esses textos são traduções de textos originais franceses, a reconstrução de *Chronique* se faria mediante a consulta a esses textos e a retirada, dali, das frases correspondentes àquelas que estão em *Leaf*. As lacunas, posteriormente, seriam preenchidas com base nas equivalências disponíveis nesses e em outros textos franceses da época.

Assim, diferente, por exemplo, da fonte desconhecida da *Iliada*, que o mistificador literário teria de extrair de sua própria imaginação (e, decerto, de documentos pré-homéricos de alguma forma relacionados ao texto da epopéia), o pseudo-hipotexto de *An Ivy Leaf* pode ser recuperado com base em documentação pertinente e disponível: basta apenas munir-se das fontes necessárias e da necessária paciência para trabalho que certamente, a exemplo de Roma, não se fará em um dia.

## Notas

<sup>1</sup> “Notas sobre uma folha de hera: *A crônica de Malemort* em inglês”. *Contexto* 6. UFES: Vitória, 1999, p. 107-18. Uma versão em inglês, com várias modificações, foi publicada, com o título “Translation or Whatever: The Anglicization of a Novel in Portuguese Set in the Middle Ages”, no volume XI de *Translation Perspectives*, revista do Center for Research in Translation, State University of New York, Binghamton, N.Y., 2000, p. 311-21.

<sup>2</sup> A folha de hera no título do artigo não remetia ao texto que, com esse nome, começaria a ser composto mais tarde; a expressão, sendo uma tradução do título da obra em inglês, foi usada ali para efeito poético.

<sup>3</sup> A tradução foi interrompida em 2003 para a elaboração de outro romance de ambientação medieval, *A longa história*, a que se seguiu, em 2004, o livro de contos *Heródoto, IV, 196. A folha de hera* só foi retomada, e terminada, em 2005.

<sup>4</sup> Neves, Reinaldo Santos. *A crônica de Malemort*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978, p. 9.

<sup>5</sup> Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982, p. 12.

<sup>6</sup> *Signeur, vous estes mi homme et mi ami et mi compaignon*, p. 25; *Non feray, Jhesucrist m'en gart e Non feray*, p. 37; *Et moult me plot*, p. 48; *Or conte li livres une grant merveille*, p. 125; *Tot premierement*, p. 128.

<sup>7</sup> Villehardouin, Geoffroy de. *La conquête de Constantinople*. Prefácio de Jean

Dufournet. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

<sup>8</sup> *Der Erwählte*, 1951. Tradução inglesa de H. T. Lowe-Porter, *The Holy Sinner*, London: Penguin Books, 1965.

<sup>9</sup> Apresentado em *Bravos Companheiros e Fantasmas: I Seminário sobre Produção Literária no Espírito Santo*, Programa de Pós-Graduação em Letras, UFES, outubro de 2004, e incluído neste número de *Contexto*.

<sup>10</sup> Isso a partir da conclusão de *A folha de hera*; antes disso o próprio R. S. Neves deveria assinar também o prefácio do editor, investindo-se assim da dupla personalidade de autor e editor.

<sup>11</sup> Thomas Meschin em *Malemort. A folha de hera* estabelece em definitivo o seu nome: Thomas Le Lillois, vulgo Le Meschin.

<sup>12</sup> Em *Malemort*, porém, a participação do personagem é única e exclusivamente na qualidade de narrador.

<sup>13</sup> Alfield é citado nos apontamentos do bispo José Caetano Silva Coutinho, elaborados por ocasião de suas visitas pastorais ao Espírito Santo (1812 e 1819) e, com o nome Anthony Edvowen Hasfield, no verbete relativo ao ano de 1813 da *História da Província do Espírito Santo*, de Basílio Daemon (1879). A obra de Daemon pode ser consultada na Internet no site [www.estacaocapixaba.com.br](http://www.estacaocapixaba.com.br). Os apontamentos do bispo foram publicados na íntegra em *O Espírito Santo em princípios do século XIX: Apontamentos feitos pelo bispo do Rio de Janeiro quando de sua visita à capitania do Espírito Santo nos anos de 1812 e 1819*. Transcrição do original e coordenação da edição, Maria Clara Medeiros Santos Neves. Estudo introdutório, Luiz Guilherme Santos Neves. Vitória: Estação Capixaba/Cultural-ES, 2002.

<sup>14</sup> A história guardou o nome de um Thomas Alfield, de Gloucestershire, sacerdote católico martirizado em 1585 na Inglaterra protestante. Cf. *The Catholic Encyclopedia*, [www.knight.org/advent](http://www.knight.org/advent).

<sup>15</sup> Prólogo é o termo geralmente usado pelos tradutores medievais, como fez Berners em sua tradução das crônicas de Froissart. E não será de estranhar se a nomenclatura adotada em *Folha*, com o conseqüente deslocamento do epílogo do editor para o final do livro, seja eventualmente adotada em *Leaf*.

<sup>16</sup> No entanto, ao perceber em que proporções se estavam operando em *Leaf* as ampliações e modificações do texto de *Malemort*, o autor teve noção de que eventualmente seria necessário retraduzir *Leaf* para o português.

<sup>17</sup> Genette, op. cit., p. 374ss. A “obra-prima absoluta do gênero”, segundo Genette, é *José e seus irmãos* (1933-43), de Thomas Mann (p. 378).

<sup>18</sup> O prefácio do autor relaciona as fontes que contribuíram de forma expressiva para a construção da linguagem de *Leaf*.

<sup>19</sup> Existe uma correlação entre algumas fontes utilizadas em *Malemort* e em *Leaf*. Às crônicas de Fernão Lopes, parcamente utilizadas em *Malemort*, corresponde em *Leaf* a tradução de Froissart feita por Berners; à *Demanda do Santo Graal*, naquela, corresponde, nesta, *Le Morte Darthur*, de Thomas Malory; aos textos morais *Boosco deleytoso* e *Virgeu de consolaçom*, daquela, correspondem, nesta, algumas histórias de *Alphabet of Tales* e de *Gesta Romanorum* e alguns textos

esparços como *Craft of Deying*. Mas a bibliografia de fontes medievais de *Leaf* é muito maior que a das fontes equivalentes de *Molemort*. Só de romances de cavalaria, por exemplo, além do texto de Malory usaram-se também outros dois longos romances, *Melusine* e *Romance of Merlin*.

<sup>20</sup> O trabalho posterior, de refinamento do texto, foi, porém, feito à parte.

<sup>21</sup> Longe a intenção de entrar nessa seara, mas convém não esquecer que até mesmo *Molemort* tem, como não podia deixar de ter, natureza hipertextual, pois foi composto com base em maciça apropriação léxico-sintática de textos medievais portugueses. Este lembrete se aplica também, é claro, a *Leaf* e a *Leaf2* em sua relação com os textos medievais ingleses de que extraem sua escritura.

<sup>22</sup> Ou sexta, se considerarmos a possibilidade de *Folha2*.

<sup>23</sup> Lord Berners também não fez uma tradução integral das crônicas de Froissart, porque se valeu de uma cópia incompleta do original. Cf. Ker, William Paton, introdução a *Berners' Froissart*.