

Tempo de ler...

A morte de Virgílio¹

O escritor austríaco Hermann Broch, nascido em 1886, em Viena, refere, em *Création Littéraire et Connaissance*, no ensaio sobre “Le Style de l’Âge Mythique” (Broch, 1966b: 260), que o “estilo da velhice” é um dom do artista que pode amadurecer com o tempo, muitas vezes perante os “signos premonitórios da morte”, ou perante a aproximação da idade ou da morte – e corresponde ao “atingir de um nível de expressão novo”, como nos exemplos de Ticiano, Goya, Rembrandt, Beethoven, Bach e Goethe: no caso deste autor, Hermann Broch refere as cenas finais de *Fausto* nas quais “a linguagem desvenda os seus próprios mistérios” e “os de toda a existência” (*id., ibid.*).

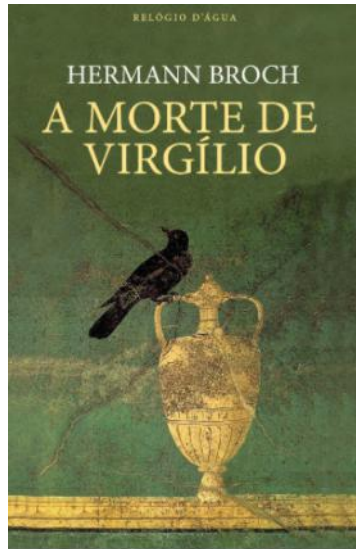
As suas próprias palavras podem ser aplicadas ao livro *A Morte de Virgílio*, em que recria as últimas horas de vida do autor de *Eneida*. Nesse romance, publicado em 1945, seis anos antes da morte de Hermann Broch, essa “mudança radical de estilo”, que é vista

como “uma espécie de abstração”, corresponde a uma “expressão [que] repousa cada vez menos no vocabulário (...) e pelo contrário cada vez mais na sintaxe” (*id., ibid.*). Esta *relação sintática* aproxima-se mais de uma memória *Gedächtnis*², uma “memória das palavras”, nomes que apelam a outros nomes, cadeias e relações de signos, relações por vezes significantes, por vezes contiguidades

metonímicas, oxímoros, repetições, iterações, *citações internas*, querer não esquecer certas palavras, esquecer as amnésias.

Hermann Broch acrescenta que “a maior parte dos vocábulos é o resultado de combinações sintáticas que se tornam convenções universalmente aceites, isto é, símbolos”; nesta qualidade são vistos como “representações naturalistas”. Por outro lado, “o estilo é a fixação de uma série de convenções por uma certa época”. Nesta argumentação, Hermann Broch exprime o símbolo como uma construção linguística

(sintática), uma codificação que, enquanto tal, a par-



¹ Broch, Hermann (1987). *A Morte de Virgílio*. Lisboa: Relógio d’Água, 2 vol.. Trad. de M. A. Silva Melo, *Der Tod des Vergil*, Suhrkamp Verlag, s/ data.

² *Gedächtnis* e *Erinnerung* são dois conceitos para falar de ‘memória’, ainda que *Erinnerung* possa ser traduzido por ‘recordação’, ‘lembrança’. É em parte a discussão dessa diferença que apresentamos ao longo do texto, mas a complexidade do tópico deve fazer-nos pensar, como diz Frances Yates, em *The Art of Memory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996, pp. 6-8) que já este problema era levantado no *Ad Herennium*, de autor desconhecido (Roma, *circa* 86-82 A.C), que distingue uma memória natural e uma memória artificial, que pode ser treinada, uma memória de lugares e uma memória de imagens, cuja teoria pressupõe uma memória de coisas (“res”) e uma memória de palavras (“verba”). Assim, podemos falar de *uma arte da memória como uma escrita (interior)*, podendo dizer-se que a ‘memória das coisas’ cria imagens para nos lembrarmos de um argumento, de uma noção, ou de uma ‘coisa’, mas a ‘memória das palavras’ tem de encontrar imagens (em termos de uma mnemotecnica) para se lembrar de cada uma das palavras. Em todo o caso, *a analogia entre memória e escrita (e tradução) é muito forte*: ao inventar a arte da memória, Simónides de Ceos estabelece o princípio da ordem: selecionar lugares e formar imagens mentais das coisas de que nos queremos lembrar e guardar essas imagens nos seus lugares, de modo que a ordem dos lugares respeite a ordem das coisas, e as imagens das coisas *denotem* as próprias coisas. A analogia entre palavras e imagens está sintetizada na célebre definição também atribuída a Simónides: “A pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala”.

P

tir da sua aceitação, se torna “naturalista”, associada ao estilo de uma época.

Este conceito da combinação que se torna convenção e codificação tanto existe na arte em que predomina o vocabulário como nas artes e ciências mais sintáticas (como nos exemplos que o autor de *A Morte de Virgílio* dá da matemática, na p. 260, e da música, na p. 261). Mas a *Erinnerung*, a memória das experiências que interiorizámos e que manifestamos numa obra, é *também* tornada possível pela *Gedächtnis*, memória *sem imagens (bildlos)* e que depende de um sistema linguístico, de uma escrita, da estrutura da linguagem, de uma cadeia de signos *sem atribuição de significado*, mecânica da própria língua. É esta mecânica que é mais visível em *A Morte de Virgílio* e que só pode ser *reconstruída* numa tradução, uma vez que a *Gedächtnis* depende da sintaxe particular de cada língua.

O artista dotado deste estilo “não se satisfaz com o vocabulário convencional fornecido pela sua época” (Broch, 1966b: 261), “forma o seu próprio vocabulário com a ajuda das raízes sintáticas”. A obra de arte autêntica “deve sempre abraçar a totalidade do mundo, deve ser o contrapeso e o espelho deste universo” (*id.*, *ibid.*). Neste ponto, o artista está para lá da arte – “ele não se interessa, nem pela ‘beleza’ da arte, nem pelo efeito que produz no público”, tem apenas a “preocupação de exprimir o universo”. Como a preocupação é a expressão do universo, ser o contrapeso e o espelho dele, Hermann Broch fala aqui da insuficiência das palavras, da *insuficiente memória do estilo de toda a época* – de modo a ser necessário criar o seu próprio vocabulário, o seu próprio estilo, um estilo que “mostre os princípios de base essenciais” do universo: isto é, criando assim uma *contiguidade* entre o seu estilo, reduzido a essa abstração técnica, sintática, e a abstração

desses princípios últimos; por analogia, em *A Morte de Virgílio* far-se-ia uma ponte, e a época de Virgílio seria *recuperada na atualidade* e subsumiria todas as épocas, num *agora total e absoluto*, em que o estilo do livro fosse esse estilo da velhice que “abraça a totalidade do universo” (Broch, 1966b: 261).

Mas ao descrever este estilo como “mito” (“mito e ‘estilo da velhice’ são duas abreviações do conteúdo do mundo, porque representam a sua estrutura na sua essência própria” - *id.*, *ibid.*), Hermann Broch fala de uma narração, de uma ficção: a da *criação da totalidade*, a realidade que nunca está concluída, para a qual não pode haver luto porque não pode nunca ser dada como um passado que já é *passado* – ou seja, a criação de uma *realidade que não é um pretérito perfeito é uma realidade que se constrói permanentemente através do vocabulário novo e da sintaxe*, pois “é nesta realidade nunca realizada e sempre em criação ela própria, na edificação de um vocabulário novo por meio da sintaxe, que reside o essencial” (Broch, 1966b: 262).

Com este estilo da velhice, em *A Morte de Virgílio*, surge inevitavelmente a metafísica da presença de um autor, revelado fantasmagoricamente pela retórica da memória, pela irrupção e imaginação de uma *Erinnerung* e uma amnésia da *Gedächtnis*, o ‘esquecimento’ de que qualquer autor aparece sempre *pela memória da escrita do intérprete que o produz*, o próprio Hermann Broch. A dificuldade dessa metafísica reside no valor atribuído à relação sintática para exprimir o todo, o que só é possível com um vocabulário novo, numa irrupção de imagens, construindo metonimicamente cadeias de alegorias: “É só na alegoria que se pode captar a vida, só na alegoria se exprime a alegoria; infinita é a cadeia de alegorias, e sem alegoria é apenas a morte, em direção à qual ela se estende” (Broch

(1987). *A Morte de Virgílio*. Lisboa: Relógio d'Água, vol. II, p. 140).

Mas há sempre uma tensão, uma disjunção e um conflito entre uma interiorização de uma experiência e a sua exteriorização verbal, entre um pensamento sem imagens, que avança em pura mecânica sintática e retórica, e a imaginação, entre a insuficiência do signo e a união de fragmentos, a ineficácia das analogias, o hermetismo dos oxímoros, a inépcia do controlo absoluto. É por isso que este trabalho é um trabalho constante, e é por isso que a tradução permite *continuar o original*, dando-lhe uma nova vida, deslocando as disjunções impossíveis-mas-necessárias para uma nova língua.

A reprodução integral de uma época só é possível em certas épocas, quando a arte reproduz completamente o estilo da época – ou seja, quando o mito se torna familiar e humano, quando o mito se vê envolvido na lenda, porque a arte re-simboliza os valores que simbolizam o mundo, e só em certas épocas é possível esse máximo de humanidade. Daí a preocupação de Hermann Broch em fundar, como Homero, a arte e o mito através da lenda: o mito do Poeta investido de qualidades humanas, de sentimentos humanos, a *humanização do mito* (cf. Broch, 1966b: 265, e a crítica à “austeridade” de Homero). O Poeta é, em *A Morte de Virgílio*, aquele que sofre escárnios e humilhações na viagem de liteira, aquele que sofre o horror da gargalhada que aniquila o homem “desnudando o mundo” (Broch, 1987, vol. I: 127), gargalhada que é como uma língua que não serve para comunicar entre as pessoas: *o horror da desumanidade é uma voz gutural sem sintaxe*, uma fala não articulada. O Poeta é também aquele que argumenta com a insuficiência da sua obra, com a sua incompletude, para dar conta da totalidade do mundo, e sonha em “criar o impere-

cível com coisas perenes” (*id.*, p. 135), sabendo que “toda a obra humana tem de brotar do crepúsculo e da cegueira – e por conseguinte conservar-se na incoerência”, sendo essa incoerência maldição e bênção, simultaneamente “insuficiência humana” e “proximidade do divino” (Broch, 1987, vol. II: 220), por ser ultrapassagem da própria condição humana.

Ora, neste estilo da velhice, estilo do essencial mesmo com o preço de se tornar abstrato, criando *uma arte que cria o mito do estilo da velhice de Virgílio*, fazendo viver o problema da existência humana, do homem enquanto tal, põe-se um problema aos tradutores análogo ao descrito por Hermann Broch acerca do poema de Matthias Claudius (Broch, 1966a: 301-306): dada a diferente “coloração” das línguas e as diferentes relações sintáticas entre elas, os tradutores vão introduzir variações de “abstração”, procurando fazer “ver” o que crê serem, em certos momentos, os factos essenciais, a estrutura essencial do mundo – *mas vista através dos olhos de Virgílio através dos olhos dos tradutores*.

Hermann Broch argumenta que só é possível aceder ao “ser verdadeiro” das coisas se o autor for capaz de “se despojar do [seu] Eu projetando-o no objeto, de modo que este se ponha a falar em [seu] lugar” (Broch, 1966c: 154-155). Esta é uma situação alegórica do que se passa numa obra e na sua tradução: a singularidade da obra é esse *eu* que não pode dizer ‘eu’. A tradução é, deste ponto de vista, enquanto elemento simbólico na cosmogonia da literatura, um pensamento, uma sintaxe criadora de unidade que faz desaparecer alegorias *falando em seu lugar* – e sabendo, como diz o narrador de *A Morte de Virgílio* (Broch, 1987, vol. II: 108), que a “alegoria não é conhecimento” mas “fica diante dele, encobrimo-o como um biombo escuro”. Também a tradução encobre, nesse sentido, o

P

sentido do original, como um mal inevitável – o “mal da alma humana encarcerada, para a qual toda libertação é apenas novo encarceramento (Broch, 1987, vol. I: 97).

Por outro lado, a disjunção entre o Eu e o não-Eu (que se lhe opõe sob a forma de mundo exterior) é análoga à que existe entre original e tradução e entre *Gedächtnis* e *Erinnerung*: “todos os meios de expressão que foram confiados ao homem para representar [o não-Eu] (...) pertencem também ao mundo e o pior de tudo é que em cada ato de identificação um bocado do Eu entra no não-Eu, modifica-o e enriquece-o, de modo que o processo (...) deve ser imediatamente repetido.” (Broch, 1966c: 156). Esse bocado de Eu que entra no não-Eu é simultaneamente um fragmento de um Eu que para falar só pode recorrer a meios de expressão que pertencem ao não-Eu (tal como um original fala através de uma tradução), e *ao falar torna-se não-Eu*, tal como uma obra ‘perde a sua singularidade’ desmultiplicada em interpretações-traduições sucessivas, que “devem ser imediatamente repetidas” – ao falar, a obra modifica e enriquece a tradução, mas ao falar *pela tradução* torna-se um Eu que não pode dizer ‘eu’, que portanto *só pode desaparecer para poder falar*, sendo a tradução a sua voz ‘própria’, a mediação impossível-mas-necessária.

Hermann Broch diz, citado por Hanna Arendt (1966: 27), que a supressão do tempo é o espaço, é atingir “uma simultaneidade que eleva toda a sucessão e a faz entrar numa justaposição, na qual o fluxo temporalmente estruturado do mundo e da sua riqueza em experiências se apresentaria como o aperceberia o olho de um Deus que abraçasse tudo ao mesmo tempo.” *Esta teologia é representada linguisticamente* no estilo da velhice de A

Morte de Virgílio pela justaposição: justaposição sintática que fala, nessa representação (*Darstellung*), da simultaneidade das coisas: disjunção impossível-mas-necessária entre metonímia e metáfora, metonímia que constrói uma absoluta metáfora terrena. Por outras palavras, neste estilo e num estilo de tradução que lhe fosse literalmente fiel, como pretende Walter Benjamin (1923), não é possível falar da simultaneidade total sem analisar uma construção que não pode deixar de ser uma justaposição e uma contiguidade que *sucede no tempo*.

Assim, isso que veria um Deus que abraça tudo ao mesmo tempo é uma promessa impossível, porque há *simultaneamente ocultação na revelação*, dado que a arte simbólica conta uma história defeituosa (a alegoria é como um biombo), em que o defeito é um *default*, isto é, está *inscrito no meio de expressão que dá conta desse absoluto* e não permite apontar para um significado único ou expõe demasiado certas características (ao construir a prosopopeia necessária à alegoria), o que acrescenta um suplemento de ocultação no mesmo gesto em que se procura desocultar. Por isso, na alegoria final da obra (Broch, 1987, vol. II: pp. 276-277), o universo desaparece perante o Verbo, “dissolvido e anulado no Verbo, mas no entanto nele contido e nele guardado, aniquilado e novamente criado”, *tal como uma tradução*. O despojamento do Eu para chegar ao ‘ser verdadeiro’ das coisas é tal que o Poeta não era capaz de reter o Verbo, “e não o devia reter; o Verbo tornara-se para ele inconcebível e inexprimível pois estava para lá da linguagem”.

João Pedro Aido

BIBLIOGRAFIA

- Arendt, Hanna (1966). "Introduction." In *Création Littéraire et Connaissance*. Paris: Gallimard, pp. 7-43. Trad. de A. Kohn, *Dichten und Erkennen*, ed. H. Arendt, Zürich: Rhein-Verlag, 1955.
- Benjamin, Walter (1923). "Die Aufgabe des Übersetzers." In T. Rexroth (ed.). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1980, vol. 10, pp. 9-21. Trad. de H. Zohn, "The Task of the Translator." In H. Arendt (ed.). *Illuminations. Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 1985, pp. 69-82.
- Broch, Hermann (1955). *La Mort de Virgile*. Paris: Gallimard. Trad. de A. Kohn, *Der Tod des Vergil*, s/ editor, s/ data.
- _____ (1966a). "Quelques Remarques à Propos de la Philosophie et de la Technique de la Traduction." In *Création Littéraire et Connaissance*. Paris: Gallimard, pp. 289-308. Trad. de A. Kohn, *Dichten und Erkennen*, ed. H. Arendt, Zürich: Rhein-Verlag, 1955.
- _____ (1966b). "Le Style de l'Âge Mythique." In *Création Littéraire et Connaissance*. Paris: Gallimard, pp. 257-274. Trad. de A. Kohn, *Dichten und Erkennen*, ed. H. Arendt, Zürich: Rhein-Verlag, 1955.
- _____ (1976). *Der Tod des Vergil*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- _____ (1987). *A Morte de Virgílio*. Lisboa: Relógio d'Água, 2 vol.. Trad. de M. A. Silva Melo, *Der Tod des Vergil*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, s/ data.
- Yates, Frances (1996). *The Art of Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.

Qual é a sua definição de uma revista em linha?

em linha, *loc. adv.* INF **1** ligado direta ou remotamente a um computador e pronto para uso (diz-se de sistema, equipamento ou dispositivo) **2** disponível para acesso imediato por um computador (diz-se de dado ou arquivo) <dados em l.> <arquivo em l.> **3** entre ou em ligação com (sistemas de processamento e/ou transmissão de dados) <manteve-se em l. até receber a resposta>

Continue a ler a **Palavras - revista em linha** – por causa das notícias, dos relatos, das descrições, dos artigos originais e especializados, da crítica e análise aos problemas de pedagogia e didática, de estudos linguísticos e de estudos literários, por causa das referências, nestas páginas, a outras páginas, reais e virtuais, que, mais tarde ou mais cedo, lhe vão fazer falta – **em acesso digital e permanente, 24 horas por dia, 365 dias por ano, a partir do seu computador, tablet ou telemóvel.**

Palavras - revista em linha

Uma nova linha de força que entra em linha de conta, na sua linha do horizonte. Em linha direta consigo.

T. S. Eliot : A Terra Sem Vida ou A Terra Devastada?

“*Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: άπο Θανεϊν θέλω.*”

«Um dia vi, com os meus próprios olhos, a Sibila de Cumas aprisionada.

Perguntaram-lhe os rapazes “Sibila, o que pretendes?”, respondeu ela “Quero morrer”.»

(Epígrafe de *The Waste Land*, excerto do *Satírica* de Petrónio)

Em 1922, já em Inglaterra, T. S. Eliot publica *The Waste Land*, um dos mais belos poemas do modernismo. Ezra Pound, então radicado em Londres, revê o texto de Eliot, reduzindo-o a menos de metade na sua extensão. Para Pound fica a dedicatória na abertura do poema, expressão que, no século XIII, Dante havia destinado ao trovador Arnaut Daniel de Riberac : *Il miglior fabbro* - o melhor criador.

Publicado quatro anos após a Grande Guerra, o poema começa por ser considerado imagem de um conflito bélico que devastou a Europa. O autor acaba por contradizer tal senso comum partilhado por leitores de poesia e críticos literários, tendo

afirmado em entrevista: «Eu sei lá o que é que “intenção” quer dizer! Uma pessoa quer é ver-se livre de alguma coisa que lhe pesa no peito. Não sabemos que coisa nos pesa no peito antes de a conseguirmos tirar de lá¹.» .

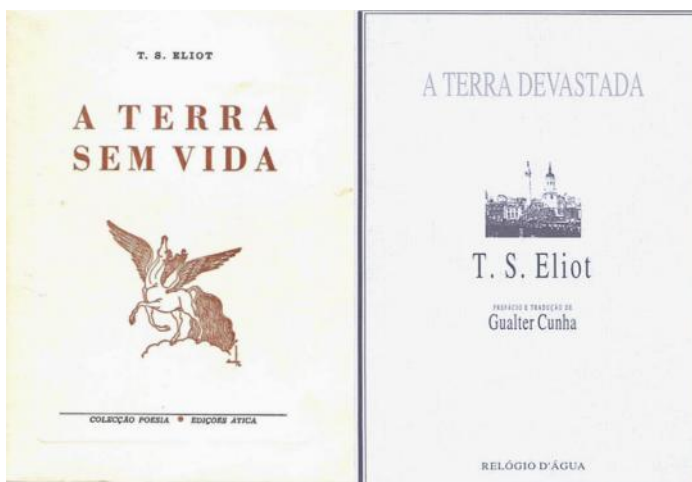
Afastando a temática das cicatrizes da guerra, o poema modernista expressa uma crise de início de século com uma composição inovadora, obtida através da multiplicidade fragmentada de perspetivas (*collage*), de

estilos, de confluência de géneros e de distanciamento da elocução poética, junção que destaca *The Waste Land* de um conjunto de poemas do modernismo.

A crise cultural da Europa e a crise depressiva de Eliot

coincideram na génese do poema, mas a sua arte revela-se na mestria pela qual o autor conseguiu fundir as duas experiências numa unidade emocional onde a sociedade e o indivíduo, a história e o homem, o cultural e o natural, o objetivo e o subjetivo, são rasgados pelos conflitos que nos inícios do século começaram a dar forma à nossa contemporaneidade².

São inúmeros os desafios colocados pela tradução poética, tornando-se fundamental estabelecer



¹ Cunha, Gualter. *A Terra Devastada*. Lisboa: Relógio D'Água, p. 9.

² Idem, p. 10.

³ Mounin, Georges. *Les Problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.

P

percursos que contemplem a cultura a que a mesma se destina.

As diferenças entre culturas constituem barreiras à tradução, no entender de Georges Mounin³.

O poema de Eliot resolve o conflito da distância cultural por se situar numa latitude partilhada em acontecimentos sociais e com referentes culturais comuns. Na primeira edição, o autor deixa notas sobre a multiplicidade de referências com as quais o texto vai sendo construído: a lenda do Gral; citações bíblicas; fragmentos de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire; Dante; Ovídio, entre tantas outras.

Sendo os referentes culturais utilizados por Eliot comuns ao ocidente, servirá tal ideia para contradizer a posição extrema dos defensores da intradutibilidade em poesia. Considera-os Mário Laranjeira os detentores de uma ideologia de base dualista, que opõem conteúdo a forma, autor a tradutor, proclamando a superioridade do texto original⁴.

Durante anos, e ainda haverá esta prática entre alguns editores, a tradução de poesia foi confiada a poetas, provavelmente no receio de ser desvirtuado o texto original. Se a tradução se circunscrevesse a uma linguagem básica e essencial, os textos ficariam limitados à incapacidade de gerar sentidos.

Entre duas edições portuguesas conhecidas, a da Ática, datada de 1963 e intitulada *A Terra Sem Vida* e a da Relógio D'Água, de 1999, com o título *A Terra Devastada*, mais de três décadas as separam. Ambas op-

tam pela edição bilingue, o que se afigura uma escolha de sensibilidade literária, tendo em consideração o facto de ser a língua original do poema dominada pela grande maioria dos destinatários.

Não nos propomos aqui a cotejar as edições referidas, tarefa exaustiva e fastidiosa para o leitor, cabendo a mesma num estudo especializado. Como ponto de partida, deixamos a referência aos diferentes títulos escolhidos pelos tradutores – Maria Amélia Neto, na primeira edição mencionada, e Gualter Cunha, na mais recente: *A Terra Sem Vida* e *A Terra Devastada*.

Limitamo-nos a apresentar a comparação de um fragmento do poema, ficando a liberdade da sensibilidade estética a cargo dos destinatários.

1. The Burial of the Dead

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.
Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten,
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
And when we were children, staying at the arch-duke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.

T. S. Eliot, *The Waste Land*, Faber and Faber

⁴ Laranjeira, Mário. *Poética da tradução – do sentido à significância*. S. Paulo: Editora da Universidade de S. Paulo.

1. O Enterramento dos Mortos

Abril é o mais cruel dos meses, gerando
 Lilases na terra morta, misturando
 A memória e o desejo, atijando
 Raízes inertes com a chuva da primavera.
 O inverno manteve-nos quentes, cobrindo
 A terra com a neve do esquecimento, alimentando
 Um pouco de vida com tubérculos secos.
 O verão surpreendeu-nos, ao passarmos por Starnbergersee,
 Com um aguaceiro; parámos na colunata
 E seguimos já com sol, para Hofgarten.
 E tomámos café, e conversámos uma hora.
 Bin gar keine Russin, stamm'aus Litauen, echt deutsch.
 E quando éramos pequenos e estávamos em casa do arquiduque,
 Meu primo, ele levou-me num trenó,
 E eu assustei-me. Ele disse, Marie,
 Marie, segura-te bem. E fomos por ali abaixo.
 Nas montanhas, aí sentimo-nos livres.
 Eu leio quase toda a noite e vou para sul no Inverno.

T. S. Eliot, *A Terra Sem Vida*, Edições Ática

I. O Enterro dos Mortos

Abril é o mês mais cruel, gera
 Lilases da terra morta, mistura
 A memória e o desejo, agita
 Raízes dormentes com chuva da Primavera.
 O Inverno aconchegou-nos, cobriu
 A terra com o esquecimento da neve, alimentou
 Uma pequena vida com bolbos ressequidos.
 O Verão apanhou-nos de surpresa, veio por sobre o Stambergersee
 Com um aguaceiro súbito; parámos na colunata,
 E seguimos, já com sol, para o Hofgarten,
 E tomámos café e ficámos uma hora a conversar.
 Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
 E quando éramos pequenos, e ficámos em casa do meu primo,
 O arquiduque, ele levou-me a andar de trenó
 E eu apanhei um susto. Disse, Marie,
 Marie, segura-te bem. E fomos por ali abaixo.
 Nas montanhas, aí sim sentimo-nos livres.
 Leio, quase toda a noite, e vou para o sul no Inverno.

T.S. Eliot, *A Terra Devastada*, Relógio D'Água

P

Regressando à epígrafe do poema – o diálogo entre os jovens e a encarcerada Sibila de Cumas, poderemos aproximar Eliot do visionário e do profeta, que se preocupa, em primeira instância, com o seu compromisso para com a escrita poética. A figura desta sibila associa-se à oposição fertilidade/esterilidade, a perpassar *The Waste Land*.

Apolo pretende premiar a Sibila de Cumas em troca do amor que lhe exige, ela pede-lhe, como recompensa, a vida perene. É-lhe concedido o de-

sejo, mas a profetiza acaba por não cumprir a promessa de amor, ficando a viver a punição de uma vida longa, à qual é negada juventude. No *Satíri-con*, a sibila acaba convertida em atração turística: vive aprisionada, marcada pela velhice e a aguardar o final dos seus dias, à semelhança da terra árida de um continente em crise.

Teresa Vieira da Cunha

BIBLIOGRAFIA

- Eliot, T.S. (1963). *A Terra Sem Vida*. Lisboa. Edições Ática, 1.^a edição (trad. de Maria Amélia Neto).
_____. (1999). *A Terra Devastada*. Lisboa. Relógio D'Água, 1.^a edição (trad. de Gualter Cunha).

Textos sobre tradução

1. Sobre a tradução¹

Reúne três ensaios interrelacionados. O primeiro, “Desafio e prazer da tradução”, trata do próprio conceito e da sua dificuldade teórica que se verifica ser constantemente contornada na prática, ou, mesmo, ignorada, pois nenhuma língua está tão encerrada em si própria que não se confronte com outras.

Mas a maneira como se faz a equivalência entre enunciados de línguas diferentes revela frequentemente indecisões entre várias opções ou a falta de alternativas satisfatórias. Um dos motivos por que isso acontece é a correspondência semântica entre unidades lexicais de línguas diferentes variar com os contextos de tal maneira que somos frequentemente surpreendidos com a dissociação ou mesmo oposição de sentido entre expressões que tínhamos considerado equivalentes.

A complicar a tarefa da tradução, temos a polissemia e as conotações. Assim não chegamos nunca a uma equivalência perfeita porque a palavra ao assumir um certo sentido num texto não se esquece dos outros significados possíveis, contaminando a interpretação. Esse problema aumenta na tradução de textos poéticos em que se pretende não só traduzir o sentido mas também o jogo entre o significado e o significante, com a reprodução de jogos de som

como a rima, a aliteração e o ritmo do verso na língua de chegada.

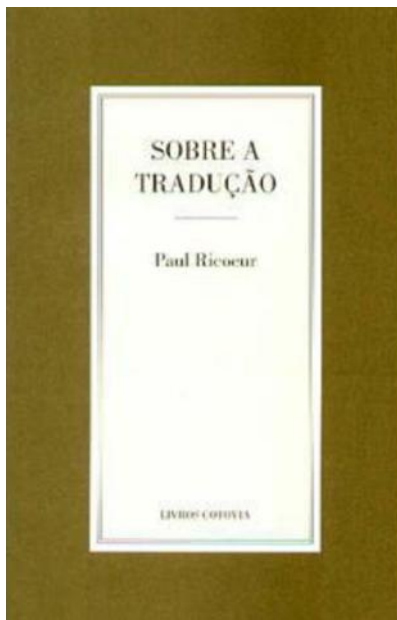
A verificação da exatidão de uma tradução requereria um terceiro termo de comparação numa língua que teríamos de supor “perfeita” ou “pura” como dizia Walter Benjamin no seu ensaio sobre “A tarefa do tradutor”. É porque não existe um ab-

soluto linguístico que nos temos de contentar com traduções sempre imperfeitas, sempre a necessitar de ser substituídas por outras melhores ou mais adequadas aos novos tempos. Por isso, surgem em cada época novas versões dos textos principais na nossa cultura.

Quando uma língua recebe um novo texto, não fica indiferente. Pelo contrário, surgem novas estruturas sintáticas, novos termos lexicais e novas aceções para as palavras existentes. Paul Ricoeur chama hospitalidade linguística a esta disponibilidade para acolher outros textos. No

caso do Alemão, a tradução da Bíblia por Lutero correspondeu a um momento refundador da língua.

No segundo ensaio, “O paradigma da tradução”, Ricoeur volta à explicação da traduzibilidade. Se a possibilidade de traduzir implica a existência de um fundo comum, esse não será certamente uma língua perfeita, a que existia antes do pecado ou do erro de nos queremos aproximar



¹ Ricoeur, Paul (2005). *Sobre a tradução*. Lisboa: Cotovia. (Título original: [2004] *Sur la traduction*. Paris: Bayard).

P

de Deus, essa não seria a língua falada antes da confusão das línguas instaurada na Torre de Babel. Na falta de acesso a essa língua perfeita, temos de nos contentar com a possibilidade prática da tradução e de pôr nesse lugar a questão da fidelidade ou da traição ao original.

A tese da impossibilidade, isto é, a afirmação do intraduzível está presente na hipótese etnolinguística de Sapir e Whorf que, obcecados com as dificuldades da tradução, consideram cada língua como um universo fechado (em termos lexicais, semânticos e morfossintáticos), nas quais os indivíduos estariam enclausurados ao ponto de a sua experiência do real ser limitada pela língua. Como traduziríamos as diferentes palavras para “neve” nas línguas esquimós? Como traduzir uma palavra que numa dada língua tanto designa o cinzento como o azul? Exemplos no plano do léxico abundam. A palavra “bois” em francês pode significar “madeira”, mas arrasta consigo o significado de “bosque”, ao passo que a palavra “madeira” em português esqueceu o bosque para se centrar na ideia genérica de “matéria”, dado o seu correspondente latino, “materia”.

Também aqui, a dificuldade da teoria contrasta com o desmentido categórico da prática com a verificação de encontros entre as línguas mais distantes que ocorrem em indivíduos bilíngues e em atos de tradução corriqueiros e quotidianos. Além disso, as fronteiras linguísticas são porosas com dialetos de transição nas fronteiras geográficas e entre as línguas oficiais das administrações coloniais e as das várias comunidades linguísticas. Toda a nossa história linguística é feita destas sínteses impuras.

Surgem dificuldades similares também entre os falantes de uma mesma língua. Vejam-se, por exemplo, as divergências na utilização de palavras: em que contextos podemos usar as palavras

“bota”, “sapato”, “tênis” e “sapatilha”. Mas as línguas têm recursos que nos permitem ultrapassar os mal entendidos, como por exemplo, através da reformulação, dizer o mesmo com outras palavras, com outras construções frásicas, com definições e perífrases que são, ao fim e ao cabo, traduções. O crescimento linguístico de cada um de nós depende deste exercício constante da tradução. Por isso, parafraseando Husserl, o estrangeiro - Fremd - é todo o outro, tenha ou não a mesma língua, na medida em que a intercompreensão não está garantida entre os falantes de uma certa língua.

Traduzir implica mais do que a procura do equivalente semântico de uma expressão, pois, por vezes, para salvar a intenção comunicativa, o tradutor tem de trair o sentido próprio das palavras a favor dos meios utilizados na sua língua para realizar o ato de fala que se quer traduzir. A língua não serve só para comunicar conteúdos semânticos, mas também para realizar ações como: advertir, zangar-se, insultar, pedir autorização, autorizar, elogiar, seduzir, iludir, ordenar, menosprezar, ridicularizar, etc.

No último dos três ensaios, “Uma passagem, traduzir o intraduzível”, Ricoeur toma este último aspeto que referi, isto é, o de o sentido das frases não ser redutível ao das palavras que as constituem. De facto, as frases vivem em enunciados textuais e discursivos que formam atos com intenções significativas que podem subverter o sentido próprio das palavras.

Assim, a tradução revela-se para Ricoeur uma atividade de grande complexidade, cujo exercício implica uma teorização permanente. O ater-se ao significado de cada palavra pode resultar numa traição ao original na medida em que se pode perder a intenção, o jogo poético original incluindo a tensão entre sentido e intenção, por um lado, e ri-

ma e ritmo, por outro.

Nestes textos, Ricoeur sintetiza várias contribuições que importa aqui registar como elementos para leituras posteriores. Desde logo, a obra de Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, que trata da Alemanha romântica do princípio do século XIX, o já referido ensaio de Walter Benjamin e o trabalho do escritor Franz Rosenzweig que disse que “traduzir é servir a dois senhores: o estrangeiro na sua obra e o leitor no seu desejo de apropriação” (p. 11). Desenvolvendo o seu trabalho no âmbito da fenomenologia, Ricoeur combina aqui a herança de Husserl com a linguística contemporânea de Saussure, Benveniste e Chomsky, referindo-se também à história e crítica literária de Schleiermacher e a Steiner de que destaca *Après Babel*.

2. Apuntes de Historia de la Traducción Portuguesa²

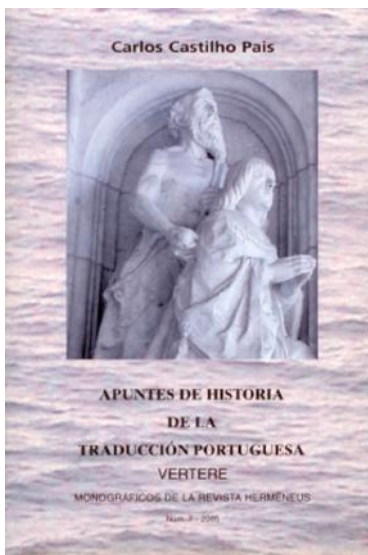
Carlos Castilho Pais aborda a história da tradução em Portugal dando atenção especial à reflexão a que a atividade de tradução deu origem.

Destaca-se nesta obra a análise da *questão do Fausto*. A tradução do poema de Goethe por António Feliciano de Castilho apareceu em 1872. Inicialmente, a obra é muito bem recebida por pessoas importantes da cena literária nacional como Antero de Quental³ e Camilo Castelo Branco, apesar da questão do “bom senso e bom gosto” que uns anos antes tinha oposto Feliciano aos outros dois. Num segundo mo-

mento, começam a chover as críticas e a desenvolver-se a polémica que ficou conhecida como a “Questão do Fausto”. Nas palavras de Graça Barreto, a versão de Feliciano de Castilho falhava enquanto “tradução de uma ideia”. Adolfo Coelho critica problemas de fidelidade e de linguagem. Outros autores chamam a atenção para a ignorância linguística de Castilho como uma das razões para o fracasso da sua edição, feita a partir da versão francesa de Nerval, o que tornava a versão de Castilho uma pseudotradução. Nada que o próprio não tivesse publicamente registado e, em defesa da sua tradução da tradução, devemos aqui deixar escrito que o próprio Goethe elogiava a versão de Neval que preferia ao seu próprio original. Em todo o caso, já tinha havido, uns anos antes, a tradução de Agostinho de Ornellas⁴, comprovadamente feita a partir do alemão, mas a que faltava qualidade literária, na opinião de muitos.

Carlos Castilho Pais desenvolveu a questão com mais profundidade noutra obra que editou: *António Feliciano de Castilho, o Tradutor e a Teoria da Tradução* (Ed.), Coimbra, Editora Quarteto, 2000. Professor da Universidade Aberta, elegeu a tradução como tema central do seu labor:

- *Teoria Diacrónica da Tradução Portuguesa – Antologia (Séc. XV-XX)*, Lisboa, Universidade Aberta, 1997.



² Pais, Carlos Castilho (2005). *Apuntes de Historia de la Traducción Portuguesa*, Universidad de Valladolid, Vertere.

³ Na valorização que faz da tradução de Feliciano de Castilho, Antero de Quental diz que “Traducir un poema es, sobre todo, traducir el estilo”, traduzido para o espanhol na pág. 165 da obra que leio neste artigo.

⁴ Paulo Quintela reconheceu algum valor à edição de Ornellas de que preparou uma edição (cf. <http://tambemdeesquerda.blogs.sapo.pt/27782.html>)

P

- "Aspectos de la traducción oral en Portugal en el siglo XVI", in José António Sabio Pinilla e M. Dolores Valencia (Eds.) *Seis Estudios sobre la traducción en los siglos XVI y XVII*, Granada, Editorial Comares, 2003.
- "A tradução portuguesa de *Le Juif Errant*, um caso singular da tradução do século XIX português", série *Estudos de Tradução da revista Discursos* (Universidade Aberta), nº1, Outono 2001, pp.43-53.
- "Nomear o Intérprete", *O Língua: Revista Virtual sobre Tradução*, Instituto Camões, Centro Virtual Camões, nº 1, 2002.
- "Para uma Crítica da Tradução", revista *Traducción & Communication* (Universidad de Vigo), 2003, vol. 4, pp. 5-30.
- Coordenou *O Língua: Revista Virtual sobre Tradução*.
- Mantém uma crónica sobre tradução em todos os números do *Magazine/PHILOS*, desde Dezembro de 2005.

Lúis Filipe Redes

A *Iliáda* de Homero

A tradução da *Iliáda* por Frederico Lourenço abriu-me duas janelas de leitura da obra, a do universo mítico dos deuses, semideuses e heróis e a das escolhas linguísticas e estilísticas que compõem o texto traduzido na versão em verso, com vinte e quatro cantos¹ e na adaptação para jovens, em prosa, com quinze capítulos².

A propósito do valor da *Iliáda* na literatura europeia, Frederico Lourenço afirma, na Introdução à versão em verso, que “Ler a *Iliáda* é reclamar o lugar que por herança nos cabe no processo de transmissão da cultura ocidental: cada novo leitor acrescenta mais uma etapa, ele mesmo um novo elo” (p. 7). Pode pressupor-se que o tradutor quis materializar esta ideia na entrada da versão de *A Iliáda adaptada para jovens*, onde encontramos, antes do lançamento do Conflito, que dá título ao primeiro capítulo, uma brevíssima passagem pela cosmogonia grega.

No fluxo dialógico do narrador com o tradutor, é-nos apresentada a raça de homens na terra, cuja história vamos conhecer, bem como as causas do seu desaparecimento “numa guerra tão justa quanto injusta, que os levou em naus da Grécia para Tróia” (p. 12). Trata-se da quarta raça, a dos heróis e semideuses, que viveu quando pela primeira vez chegou a estação do outono à terra. Antes dela tinha havido a raça do ouro, que só conheceu a primavera, a da prata, onde à prima-

vera se seguia o verão, e a do bronze, que cobriu a terra com o inverno.

Da quarta raça fazem parte os heróis e semideuses da *Iliáda* e da *Odisseia*; são “atletas perfeitos e nobres guerreiros, que viviam segundo as leis da honradez” (*idem*). Na *Iliáda*, sofrem pelo sangue e exprimem o sofrimento pelas lágrimas. Choram sobretudo quando, lutando até ao seu li-

mite, com espadas e lanças, violência e paixão, perdem lutas, amigos, familiares, bens; choram em revolta contra o destino, choram na perseguição de objetivos e sonhos inatingíveis aos mortais, choram a sua condição humana. O dito popular “um homem não chora” (*real men don't cry*), criado pelo senso comum da cultura ocidental, levedado tantas vezes em base acrítica e assistemática, é falso aqui. Aquiles, o Pelida, “homem divino”, o mais temível e o maior dos heróis, chora quando grandes dores lhe chegam ao espírito e exhibe o choro, provando que

o seu sofrimento está à altura do temor inspirado pelas mortes que pode causar.

Com os semideuses e com os heróis convivem os deuses, e nesse convívio sem fuga ao destino, em que procuram tantas vezes vantagens, também eles partilham revolta, dor e perda com as lágrimas. Entre os heróis, Heitor, o domador de cavalos cujo funeral fecha a epopeia, está acima de semideuses e deuses: aceita a morte como destino



¹ Homero, *Iliáda*. Tradução de Frederico Lourenço (2005). Lisboa: Livros Cotovia, 7.^a edição, 2017.

² Lourenço, Frederico (Tradução e adaptação), Richard de Luchi (Desenhos) (2014). *A Iliáda de Homero adaptada para jovens*. Lisboa: Livros Cotovia.

P

e, no seu comportamento exemplar, honra Tróia e a vida dos troianos, colocando-os muito além do seu próprio bem.

Poder comparar estas duas versões da tradução da *Iliáda* é um privilégio para qualquer leitor da obra. No texto em prosa correm rápidos a frase, o período e o parágrafo. No texto em verso, sucedem-se os cantos com estrofes regularmente pontuadas de símiles – *Tal como o fogo violento incendei uma enorme floresta/ no cume da montanha e de longe se avistam as labaredas – / assim do bronze incontável daqueles que marchavam/ subia pelo ar o fulgor resplandecente até ao céu.* – e de paralelismos discursivos. *Eis como falou a deusa Hera à deusa Atena: Mas vai tu agora por entre as hostes dos Aqueus vestidos de bronze./ Com as tuas palavras suaves refreia cada homem;/ não deixes que eles arrastem as naus recurvas para o mar!;/* e eis como Atena retomou este mesmo discurso junto de Ulisses: *Mas vai tu agora por entre as hostes dos Aqueus; não fiques para trás./ Com as tuas palavras suaves refreia cada homem;/ não deixes que eles arrastem as naus recurvas para o mar!;/*

No Canto I da versão em verso, a decisão de Apolo de pôr fim à epidemia, expressa em *Assim disse, orando; e ouviu-o Febo Apolo.* vai-se consolidando em sucessivos versos e estrofes. No texto em prosa, a decisão é claramente explicitada, no último parágrafo da primeira parte do Capítulo 1, *Assim rezou e Apolo ouviu-o. A terrível epidemia chegou ao fim.*

A *Iliáda* conta-nos uma história de gregos e troianos, onde heróis e semideuses, a raça de homens que viveu na estação do outono, acabaram por morrer, vítimas das armas. Sabemos que partiram para a morada de Hades, deus do mundo inferior e dos mortos. Contudo, Perséfone, que aí encontra o marido na estação do outono, há de regressar em cada primavera para o ciclo anual das colheitas que alimentam as raças de outros homens que têm vindo a habitar a terra. À semelhança do que acontece no mito, onde o destino retira, mas deixa a promessa de restituição, poderemos projetar novos leitores e novos elos da *Iliáda*, acrescentando etapas no processo de transmissão da cultura ocidental.

Filomena Viegas