Era uma vez a tradução...
Once upon a time there was translation...

Maria Lin Moniz
Isabel Capeloa Gil
Alexandra Lopes (org./eds.)

UNIVERSIDADE CATÓLICA EDITORA

Era uma vez a tradução...

Once upon a time there was translation...

Licença Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0

Título Era uma vez a tradução...
Once upon a time there was translation…
Coordenação Maria Lin Moniz, Isabel Capeloa Gil e Alexandra Lopes
Capa Ana Luísa Bolsa | 4 ELEMENTOS
Imagem da capa *The Four Rooms*, 1914, Vilhelm Hammershøi
Ilustração Lima Carvalho, maio 2014
Conceção gráfica Sersilito-Empresa Gráfica, Lda.
Depósito Legal 479842/21
Data dezembro 2020
Tiragem 300 exemplares
ISBN 9789725407608

Universidade Católica Editora
Palma de Cima 1649-023 Lisboa
Tel. (351) 217 214 020
uce@uceditora.ucp.pt | www.uceditora.ucp.pt

ERA UMA VEZ A TRADUÇÃO...
Era uma vez a tradução... = Once upon a time there was translation... / coord. [de] Maria Lin Moniz, Isabel Capeloa Gil e Alexandra Lopes. - Lisboa : Universidade Católica Editora, 2021. - 800 p. ; 24 cm. - (Homenagem). - ISBN 9789725407608
I - MONIZ, Maria Lin, coord. II - GIL, Isabel Capeloa, coord. III - LOPES, Alexandra, coord. III - Col.
CDU 81'255

Era uma vez a tradução…
Once upon a time there was translation…

Organizadoras | *Editors*

Maria Lin Moniz
Isabel Capeloa Gil
Alexandra Lopes

UNIVERSIDADE CATÓLICA EDITORA
Lisboa 2020

Para / *For*
Teresa Seruya

Era uma vez a tradução...
Once upon a time there was translation...
Breves notas para um demorado volume.
Uma introdução tentativa

Maria Lin Moniz, Isabel Capeloa Gil, Alexandra Lopes

> [T]he difference between the present and the past is that the conscious present is an awareness of the past in a way and to an extent which the past's awareness of itself cannot show. (Eliot 1997: 43)

1. Apontamentos para uma (re)conceptualização da história da tradução entre 'the pastness of the past and its presence'

"The necessity that he [the poet] shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it" (Eliot 1997 [[1]1919]: 41) — a famosa afirmação de T. S. Eliot sobre o poeta e a sua relação com o que veio antes dele aplica-se, ainda que heterodoxamente, aos tradutores e ao seu labor. Será decerto incontestável que a criação de textos traduzidos produz efeitos na tessitura do literário, transformando o entendimento do que é literatura no espaço cultural e tendo impactos, por assim dizer, prospetivos e retroativos.

Já em 1995, Gideon Toury defendia que "translation activities and their products not only can, but do cause changes in the *target* culture" (1995: 27), porquanto uma tradução, por discreta que seja, inaugura uma medida de novidade. Que o património cultural do Ocidente se construiu, e se constrói, sobre leituras, releituras e tresleituras do que, tendo origem noutras línguas e tempos, se (re)formulou, e (re)formula, em diferentes contemporaneidades é, hoje, cremos, uma evidência — afinal, e como propôs João Barrento numa expressão também ela alcandorada numa paisagem textual preexistente, todo o poeta é um devedor, não só dos poetas que o precederam, como sugere Eliot, mas também dos tradutores que, com o seu trabalho muitas vezes invisível, transformam a geografia do possível: "o poeta [...] é essencialmente um devedor, inscrito no rol dos fiados também da tenda da literatura estrangeira que alguém um dia traduziu para ele; e [...] a literatura traduzida [...] moldou, mais do que se pensa, o destino da nossa língua e da nossa literatura" (Barrento 2002: 82).

Enquanto subárea de um campo de saber ainda relativamente jovem, a história da tradução fica, muitas vezes, esquecida no meio dos cada vez mais numerosos impulsos reflexivos para cartografar teoricamente a disciplina e sobretudo dos tão populares esforços descritivos no âmbito dos Estudos de Tradução, por vezes caracterizados por uma urgência quase juvenil de classificar fenómenos. A história da tradução, tantas vezes vista como pouco 'cool' numa academia crescentemente centrada na contemporaneidade, é, no entanto, de inegável importância quando se trata de compreender, de formas diversas, os meandros intelectuais de uma cultura, quer no curso da história quer no presente, porquanto "[t]he historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence" (Eliot 1997: 40). Que o passado habita o presente na sua arquitetura, nos valores que são os seus, nos constrangimentos e desafios que enfrenta parece hoje um dado indubitável[1] — os monumentos, o planeamento urbano, a arte, as formas de socialização, mas também (e sobretudo?) os usos discursivos são disso ilustração cabal.

Neste sentido, a história da tradução tem o potencial para transgredir e reconfigurar o que julgávamos saber acerca da história cultural, desafiando pressupostos e (tres)leituras sobre a natureza complexa e sempre instável da arte e da política, das ideias e dos valores, e, de maneira mais global, dos fenómenos culturais. Poderá, assim, afirmar-se que, à semelhança da crítica (e não é o exercício da tradução também uma forma de crítica?), a história da tradução "widens and complicates the map of sensibility" (Steiner 1985: 27), já que põe a descoberto insuspeitados elos e lealdades, estratégias e formas relacionais, influências e (sempre novas) áreas de desconhecimento e ignorância.

Propõe Anthony Pym que:

> [t]ranslation history [...] is 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. (1998: 5)

São estes os objetos de caminhos de investigação que, de formas diversas, este volume explora. O propósito é potenciar uma compreensão aprofundada dos modos como têm sido produzidas, disseminadas e lidas as traduções ao longo do tempo e como contribuíram, e contribuem, para a construção de

[1] Veja-se, por exemplo, o debate em torno das questões do racismo ou na asserção de que é preciso descolonizar a Europa.

mundos, ao mesmo tempo que se faz uma (re)leitura de lugares do passado à luz do mais agudo (ou tão só diferente?) (re)conhecimento da sua natureza.

Cremos, com Jean Delisle e Judith Woodsworth, que "[t]he history of translation helps translators, those discreet labourers, to emerge from the shadows and enables us to better appreciate their contribution to intellectual life" (Delisle and Woodsworth 2012: xx), porque, do ponto em que nos encontramos, colocamos a pá, como diria Benjamin em "Escavar e Recordar" (2004: 219-220), em determinados lugares, na convicção de que, nesse exercício arqueológico de memória, talvez nos deparemos com achados anteriormente perdidos ou ignorados, seja porque não tinham sido, até agora, reconhecidos como "achados", seja porque se lhes perdeu o rasto, seja porque, tendo sido classificados num qualquer impulso de "rage taxinomique" (Barthes 1970: 218) — não esqueçamos que "l'option taxinomique implique une option idéologique: il y a toujours un enjeu à la place des choses: dis-moi comment tu classes, je te dirai qui tu es" (*ibid*.: 195) —, o seu valor e impacto permaneceram desconhecidos. Fazer história da tradução é assim um exercício sempre interpretativo-imaginativo, pois, como lembra Georges Duby, "os historiadores não são detectores inertes, porque lêem com um novo olhar os mesmos documentos, baseando-se em questionários que constantemente se ajustam" (1992: 51).

O campo é, pois, vasto e inclui investigação sobre o que foi e não foi traduzido, já que as ausências constroem também, de forma vincada, a concretude de um momento particular: aquilo que se desconhece pode ajudar a compreender atitudes, (in)decisões, caminhos. Assim, como propõe Pym, a história da tradução organiza-se em, pelo menos, três grandes patamares, a saber: arqueologia, interpretação histórica e explicação.

A arqueologia remete para o processo (a)moroso 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 são irrecuperáveis, é crucial para nos aproximarmos de uma época e dos seus constrangimentos culturais. Por sua vez, a interpretação histórica assenta numa metodologia que pretende examinar os dados recolhidos tanto quanto possível à luz das conceções e valores do período em estudo, evitando, por um lado, impor as convicções pré-concebidas acerca do que é/deve ser (foi/deveria ter sido) uma tradução e, por outro, refletindo continuamente na agoridade (tradução feliz por Manuel Gusmão da *Jetztzeit* benjaminiana) do investigador e nos modos como ela constitui o objeto de reflexão. Por último, a explicação decorre da arqueologia e da interpretação histórica e 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 desejável, porém, exercer alguma cautela no tratamento e interpretação dos dados, de modo a poder não só perceber o impacto que as traduções tiveram, ao longo dos tempos, na arquitetura do literário, mas também recuperar o momento inaugural do seu surgimento. Assim, este último momento tenta o equilíbrio precário entre duas temporalidades, i.e., duas vivências temporais diferentes — a do presente do investigador em contacto com o inventário documental em permanente construção: "the body of intellectual and imaginative work, in which, in a detailed way, human thought and experience are variously recorded" (Williams 1965: 57). Este encontro/confronto é inevitavelmente situado e produz conhecimento particular. Seguimos Michel Foucault aqui quando afirma que "[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" (*ibid*.: 176). Este traço problematizador da história da tradução pretende uma depuração, sempre precária, dos pesos antropológicos da narrativa e da valoração de leituras "redondas", i.e., procura a suspensão de formas imediatas de continuidade (*ibid*.: 55). Esta suspensão permite, ainda segundo Foucault:

> 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. (*ibid*.: 57)

Por outras palavras, 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 e, no futuro, de uma história da tradução que transcenda a agregação de casos avulsos. 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. (*ibid*.: 57-58)

Aproximamo-nos, pois, da proposta de "corte sincrónico" que Hans Robert Jauß propõe como um dos passos da história literária e que se pode aplicar, com vantagem, à história da tradução. Fala este teórico da vontade de operar "um corte sincrónico, articular a multiplicidade heterogénea 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). 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 estar em sintonia com o gesto duplo que caracteriza o esforço do historiador, como atesta a referência à "multiplicidade heterogénea".

No entanto, como vimos, por mais empolgante que seja a vontade de entender a obra na sua fulguração 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 na vontade de comparar, produzir nexos e articulações, pôr a par — parece ser um vínculo definidor da possibilidade de conhecer.

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).

Este volume reúne ensaios que abordam tópicos, metodologias e problemas da história da tradução no pressuposto eliotiano de que a perceção do passado se manifesta, no presente consciente, de modos singulares que atuam quer sobre o presente quer sobre o passado. Na verdade, como lembra Walter Benjamim, '[q]uem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava' (Benjamin 2004: 219) e saber que "[a] história é objecto de uma construção cujo lugar é constituído, não por um tempo vazio e homogéneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*)" (Benjamin 1986: 39). Esta agoridade é fundamental porque enforma a procura e as perguntas que se fazem ao passado, determinando o conhecimento dele a partir

das indagações do presente. Passado e presente constituem-se assim reciprocamente no lugar de quem escava:

> [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)

Fazer história, e história da tradução, é assim um exercício situado em que a reflexão sobre o lugar do investigador e os pressupostos da investigação constituem o objeto de estudo:

> Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tacteante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se 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. (*ibid*.)

Partindo o volume do pressuposto teórico de que a tradução é, como a sua história, um fenómeno situado — "[t]ranslation never communicates in an untroubled fashion because the translator negotiates the linguistic and cultural differences of the source text by reducing them and supplying another set of differences drawn from the receiving situation to enable the translation to circulate there" (Venuti 2013: 11) —, os trabalhos aqui acolhidos dão voz a pressupostos, visões e métodos plurais, na convicção de que, constituindo uma interdisciplina e um fenómeno cultural sempre em instabilidade, os estudos de tradução falam a muitas vozes, sendo, por natureza, um espaço que acolhe a diversidade, se abre em hospitalidade ao que é heterodoxo e, talvez, paradoxal, e que, por isso, obriga a (re)ponderar respostas que são sempre provisórias, caminhos que oferecem sempre possibilidades de olhares alternativos, métodos e objetos que se determinam continuamente de forma recíproca. Por ser uma interdisplina, os estudos de tradução seriam, assim, propomos, um campo permanentemente jovem, numa instabilidade constante e criativa.

2. O passado é um país distante e tão rente ao que somos

> No, I'd never been to this country
> before. No, I didn't know where the roads
> would lead me. No, I didn't intend to
> turn back. (Oliver 2016: 49)

Fazer história da tradução é uma atividade que parece pressupor uma medida grande de perseverança e requerer, em proporção igual, paciência e sorte: recuperar os traços textuais, culturais e históricos de agentes concretos — ou, na formulação de Anthony Pym, "people with flesh-and-blood bodies" (1998: 161) — revela-se um difícil exercício detetivesco, porquanto muitas vezes (a) documentos desapareceram e desconhecem-se datas precisas — por falta de interesse, por razões político-ideológicas, por motivos económicos, etc.; (b) o acesso aos textos é difícil e/ou demorado — o ato de escavar torna-se assim mais complexo, (c) biografar agentes invisíveis e descrever fenómenos marginalizados é meta árdua. A dificuldade aumenta em proporção direta à "discrição" dos agentes (tradutores, revisores, editores) e à distância epocal em que viveram. Por outras palavras: se o tradutor não foi figura pública, com méritos reconhecidos noutras áreas — i.e., se não foi escritor, político, historiador ou pedagogo —, a informação escasseia, tornando-se 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.

Juntamente com a voragem académica da contemporaneidade, esta será uma razão para que a pesquisa nesta área seja ainda relativamente diminuta, tendendo a caracterizar-se por um forte pendor casuístico que privilegia o estudo — muitas vezes, avulso — de agentes e sobretudo de agentes que detêm capital simbólico, cultural ou político, o que, desde logo, lhes assegura (alguma) visibilidade: "To date, most contributions to translation history can be described as collections of essays or monographs on translation theories and practices from a particular region, language, or period" (Rizzi, Lang and Pym 2019: 4)[2].

Às dificuldades de reconstrução biobibliográfica acresce alguma escassez de meios auxiliares de investigação, instrumentos tão imprescindíveis como bibliografias mais extensas e/ou completas, dicionários, bases de dados, etc.

---

[2] Rizzi, Lang e Pym oferecem ainda uma visão parcialmente alternativa a esta que aqui defendemos: "In the literature on history and translation that has been published in the last fifty years or so, very few studies have offered what Julio-César Santoyo has called 'a global or globalising vision of what the translation activity has been throughout its approximately four thousand, five hundred years of history'. Here we understand Santoyo to be referring to histories focussing in practices of translation rather than theories, because there is no shortage of anthologies of ancient, early modern, modern, and contemporary statements of translation" (2019: 4). Não podemos seguir integralmente este argumento, porquanto uma antologia de paratextos, podendo inscrever-se num conjunto de esforços historiográficos, não constitui, porém, uma história da tradução no sentido em que Santoyo e este volume a entendem.

De um ponto de vista pragmático, o passado não canonizado em discursos dominantes, mais do que um país distante, toma a forma de uma geografia mítica, à qual alude o título que escolhemos dar ao volume. *Era uma vez a tradução* caracteriza este esforço coletivo porque remete para o carácter precário e provisório do que sabemos acerca da história da tradução, para essa paisagem em parte ainda ignorada e a descobrir, apesar de os processos de descoberta terem de se confrontar, frequentemente, com expectativas, estereótipos e lugares-comuns — "[a]nd the problem with stereotypes is not that they are untrue, but that they are incomplete. They make one story become the only story" (Adichie 2013). Por outro lado, a designação aponta para a vontade de produzir, ainda que de forma modesta, narrativas múltiplas, complexas e alternativas às das histórias literárias acerca do impacto da tradução no literário, problematizando-as e densificando-as. Uma terceira razão prende-se com o trabalho pioneiro que uma ou duas gerações de investigadores desenvolveram, "inventando" o campo da história da tradução numa altura em que poucos se ocupavam dele e munindo-o de instrumentos, métodos e práticas fundamentais — entre eles contam-se José Lambert, João Almeida Flor e Teresa Seruya.

Desde a sua ideação, este volume foi concebido para constituir um lugar de reflexão e problematização da história da tradução, procurando contrariar a distância e pondo em relevo (a) práticas, programas, experiências e saberes produzidos em tradução por agentes que assumiam, ou recusavam, a designação de tradutores ao longo de épocas e lugares diversos; (b) uma cada vez mais densa tessitura de saberes "desenterrada" por investigadores nas últimas cinco décadas; (c) uma multiplicidade de propostas teóricas e metodológicas que atestam a vitalidade do campo e (d) a convicção de que o historiador está implicado nas narrativas que cria. Este volume é herdeiro de "a tradition in which the historian's task is also to *interpret* facts, to construct narratives, and to thus make the past newly meaningful", na formulação relativamente conservadora de Rizzi, Lang e Pym (2019: 6) — na verdade, poderíamos interrogar-nos, e alguns contributos fazem-no, acerca do que são "factos" [recordemos E. H. Carr e a afirmação de que "[b]y and large, the historian will get the kind of facts he wants" (1964: 23)] e em que medida dar outra vez significado ao passado não é, de uma maneira não despicienda, recriá-lo: "the historian must re-enact in thought what has gone on in the mind of his dramatis personae, so the reader in his turn must re-enact what goes on in the mind of the historian" (*ibid*.). O conhecimento desenvolve-se, pois, numa imensa espiral de autorreflexividade crítica.

Dividida em cinco partes, esta obra discute os interesses, os desafios, os obstáculos com que diferentes tradutores se foram deparando em diversas geografias, tempos e línguas.

A Parte 1, que leva o título de ressonância eliotiana "Notas para a (re)definição dos estudos de tradução — conceitos, problemas, metodologias", junta contributos sobre a pré-história do campo disciplinar, a problematização de práticas e experiências diversamente valorizadas ao longo dos séculos e a reflexão acerca das marcas que tradução e tradutores — esses fazedores esquecidos das humanidades — foram deixando em diferentes comunidades.

A Parte 2, justamente intitulada "A história da tradução como provocação da história cultural", ecoa o gesto provocatório de Hans-Robert Jauß e procura traçar trajetórias literárias e movimentos intelectuais à luz da história da tradução, desenhando percursos já feitos e propondo caminhos novos para um campo que é necessária e complexamente interlinguístico, intercultural e interdisciplinar.

"Inventando o(s) Outro(s) em tradução ao longo dos tempos" é o nome da Parte 3. Os dez ensaios que a constituem procuram mostrar como, através da tradução, se imaginaram (i.e., criaram imagens) de comunidades, vizinhas e distantes, em períodos concretos, convidando ao medo e à desconfiança ou à proximidade intelectual e afetiva consoante valores e determinações que não são, as mais das vezes, estritamente literárias e/ou tradutórias. Como sublinham Tymockzo e Gentzler, em *Translation and Power*, uma tradução é uma representação de outro texto, e essa representação é necessariamente parcial (em todos os sentidos da palavra) e resulta de critérios, filtros e modos de leitura, conscientes e inconscientes, que determinam o que se lê e traduz.

> Translations are inevitably partial; meaning in a text is always overdetermined, and the information in a source text is therefore always more extensive than a translation can convey. Conversely, the receptor language and culture entail obligatory features that shape the possible interpretations of the translation, as well as extending the meanings of the translation in directions other than those inherent in the source text [...]. [T]ranslators must make choices, selecting aspects or parts of a text to transpose and emphasize. Such choices in turn serve to create representations of their source texts...' (Tymockzo and Gentzler 2002: xviii)

Estudar uma tradução ou um tradutor implica, pois, tomar consciência da complexa rede de práticas discursivas e experienciais que uma cultura opera nos sujeitos que dela fazem parte.

A Parte 4, "Seres de carne e osso: tradutores, editores críticos & outros agentes provocadores", incide, como o nome indica, no estudo de tradutores concretos que, vivendo em períodos diversos e tendo sido formados em diferentes entendimentos de tradução, produziram textos de acordo com as expectativas

do seu tempo ou à revelia delas. Ocupando lugares concretos, com possibilidades e limites tangíveis, na comunidade em que vivem,

> [t]ranslators, to lay the old adage to rest once and for all, have to be traitors, but most of the time they don't know it, and nearly all of the time they have no other choice, not as long as they remain within the boundaries of the culture that is theirs by birth or adoption. (Lefevere 1992: 13)

Nesta secção, recuperam-se intelectuais com biografias mais ou menos nebulosas, juntamente com figuras de relevo como Camilo Castelo Branco ou Ruy Belo, traçando-se-lhes um perfil enquanto sujeitos e agentes de cultura, de modo a perceber os constrangimentos e os impactos atinentes à sua atividade de tradutores.

"Mulheres e(m) tradução — subsídios para uma história difícil", a Parte 5, é constituída por seis estudos sobre as imbricações entre tradução e género em épocas e espaços diferentes. Debruçando-se sobre a atividade de tradutoras e/ou a tradução de textos autorados por mulheres, os contributos discutem os desafios de representar mulheres no espaço público da tradução e põem a descoberto relações desiguais de poder na criação de imagens de mulheres escritoras em tradução, assim como no acesso — que pode ser dificultado ou facilitado, dependendo muitas vezes de outro tipo de género, também ele hierarquizado: o literário — aos textos e autores a traduzir.

Os quarenta contributos de quarenta e três investigadores compõem uma narrativa densa e complexa, ainda que fragmentária e fragmentada, que complica a história cultural no Ocidente e antecipa novos caminhos e potencialidades de investigação.

3. Uma aventura ímpar ou retrato de uma Mestre a quarenta e três vozes

> *Libido sciendi*, a lust for knowledge, an ache for understanding is incised in the best of men and women. As is the calling of the teacher. There is no craft more privileged. To awaken in another human being powers, dreams beyond one's own; to induce in others a love for that which one loves; to make one's inward present their future: this is a threefold adventure like no other. (Steiner 2003: 183-184)

Este é um volume que inclui contributos diversos sobre história de tradução, que se propôs desde a sua conceção (re)pensar um campo do saber em que as perguntas são ainda muitas e os estudos, apesar de se multiplicarem, são esparsos.

Pensar a história da tradução implica talvez estar disponível para aceitar uma certa juvenilidade intelectual, pois trata-se muitas vezes de "amar as *próprias perguntas*, como quartos fechados e como livros escritos numa língua muito distante" (Rilke 2016: 39-41). As perguntas são sempre novas, talvez porque, repetimos com Walter Benjamin, importa o lugar onde se coloca a pá no terreno, e esta consciência produz, nos seus momentos mais felizes, aquilo a que George Steiner chama *libido sciendi*.

Por diversos motivos, este volume ilustra, exemplarmente, uma forma de *libido sciendi*. Em primeiro lugar, agrega quarenta e três investigadores de diferentes línguas e proveniências num desígnio comum: partilhar experiências e saberes desenvolvidos em torno de um interesse comum — o da história da tradução — em homenagem a uma pessoa que, ao longo de décadas, vem cultivando e, igualmente importante, ensinando a cultivar a apetência pelo saber: Teresa Seruya. Daí que este volume nunca tenha querido ser outra coisa senão um lugar de encontro de investigadores que trazem para este espaço comum as suas melhores perguntas.

Assume-se como um volume sobre história da tradução, compilando quarenta estudos dedicados a uma das mais importantes cultoras do campo disciplinar em Portugal. Vinda dos Estudos Literários, sobretudo de expressão alemã, e com notável trabalho sobre autores da República de Weimar, Teresa Maria Menano Seruya percebeu no final dos anos 90 que os Estudos de Tradução poderiam iluminar, de forma diversa e heterodoxa, o que se julgava saber acerca de literatura e cultura portuguesas.

Desde sempre disponível para explorar caminhos novos, deu início, em 1998, ao primeiro dos seus projetos em história da tradução: *Histórias Literárias e Traduções. Representações do Outro na Cultura Portuguesa*. Na altura, os Estudos de Tradução estavam a dar os primeiros passos em Portugal — a tradução não era ainda uma área de saber por que as universidades se interessassem de forma robusta, e a investigação que havia era vincadamente individual e dispersa. Consciente de que o esforço de cartografar a presença da tradução nas histórias literárias era considerável, Seruya foi reunindo à sua volta um conjunto cada vez mais alargado de jovens investigadores: Maria Lin Moniz, Alexandra Lopes, Maria do Carmo Oliveira, Dionísio Martínez Soler, Miguel-Pedro Quadrio, Maria dos Anjos Guincho, Marta Teixeira Anacleto, Nadia Gilardi e, numa fase posterior, Alexandre Dias Pinto e Carlota Miranda.

Demoremo-nos nos traços singulares que definem a ação de Teresa Seruya: seriedade, competência e perseverança na investigação que é muitas vezes demorada; inexcedível dedicação à causa da história da tradução — aquela "ache for understanding" de que fala Steiner na epígrafe a esta secção e que poderia

talvez traduzir-se por "paixão por compreender"; reconhecimento dos méritos da colaboração — todos os projetos serão, daquela data em diante, coletivos; respeito absoluto pelos talentos daqueles que desafia a trabalhar com ela; imenso afeto intelectual pela promessa que quem é jovem e imaturo representa; uma ética profissional e pessoal irrepreensível; genuinidade e generosidade intelectuais que a levam a não temer dizer que não sabe — todas estas características compõem um esboço de retrato de uma investigadora que não se esquece, uma Mestre.

Em 2010, concebeu e lançou um novo projeto no Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, projeto este de grande fôlego: *Intercultural Literature in Portugal (1930-2000): A Critical Bibliography*. Com a cocoordenação de Maria Lin Moniz e em colaboração com o Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa — primeiro sob a supervisão de Alexandra Assis Rosa e, mais recentemente, de Hanna Pieta e Zsófia Gombár —, impôs-se a tarefa de dar continuidade à obra monumental de António Gonçalves Rodrigues, *Traduzir em Portugal*, criando "uma bibliografia crítica da literatura traduzida para português a partir de qualquer língua estrangeira, e publicada em forma de livro, em Portugal, entre 1930 e 2000" (CECC e CEAUL/ULICES, 2010). Este acervo em construção está já parcialmente disponível de forma gratuita *online*. Em abril de 2019, data da última atualização, apresentava já, graças ao labor das equipas de investigadores do CECC e do CEAUL, 24.260 registos que cobrem o período 1930-1986 (http://www.translatedliteratureportugal.org/). Este trabalho hercúleo, de arqueologia, é fundamental para todos aqueles que, de futuro, queiram produzir investigação em estudos de tradução.

Seruya é também responsável por inaugurar um ciclo de conferências, "Estudos de Tradução em Portugal", que, desde 1999, tem lugar regularmente na Universidade Católica Portuguesa, tendo fundado uma comunidade intelectual em redor da história da tradução: quase todos os autores presentes neste volume participaram — alguns de forma assídua — nestes encontros[3]. Quase todos os anos, investigadores de diversas instituições portuguesas e estrangeiras se reúnem para discutir questões que lhes são caras em encontros de pequena ou média dimensão, que privilegiam o diálogo entre pares, a troca de impressões e experiências e boas práticas num ambiente intelectualmente exigente mas descontraído e cordial. Recusando o formato sobredimensionado de congressos em que muitos falam e poucos ouvem, Seruya procurou, às avessas de modismos, um caminho divergente do da massificação acelerada ou do conhecimento feito de fórmulas, privilegiando sempre a reflexão singular, tipos discursivos que,

[3] Faltam outros (poucos) que, por razões diferentes, não puderam colaborar nesta ocasião.

prestando homenagem ao que veio antes, não abdicam de traços individuais e, sobretudo, a disponibilidade para o debate de ideias e para aprender. Nunca temendo dizer 'não sei', Teresa Seruya ensinou gerações a honrar princípios que a contemporaneidade tornou contraditórios: curiosidade e sobriedade, indagação e amabilidade, rigor e benevolência. Ensinou-lhes/nos também, e não menos importante, a amar a lentidão das perguntas.

Catorze conferências e onze volumes mais tarde (e mais dois no prelo[4]), o legado de Teresa Seruya é imenso. De salientar ainda a publicação, em 2018, de um volume que compila os seus mais importantes ensaios sobre tradução durante o Estado Novo: *Misérias e Esplendores da Tradução no Portugal do Estado Novo*. Este volume é uma obra de referência para a investigação dos elos entre censura e tradução no século xx português. A reflexão de Seruya sobre estes tópicos constitui uma referência fundamental para todos aqueles que se ocupam do período.

Além dos conseguimentos já aqui referidos — expressão apenas superficial do muito trabalho a que meteu ombros —, Seruya é responsável, direta ou indiretamente, pela formação de um número considerável de docentes e investigadores em Estudos de Tradução. Neste volume participam dez investigadores que foram orientados por Teresa Seruya. Muitos outros foram aqueles que, em algum momento dos seus percursos, a tiveram como arguente, mentora, conselheira, amiga.

Este volume não sinaliza o fim de um percurso. O legado de Teresa Seruya não termina aqui. Não se trata aqui de um *Festschrift* de despedida. Não celebramos com este volume apenas o passado. Bem pelo contrário, cheia de projetos — alguns já em fase de concretização — e sempre entusiasmada pelos achados que vai descobrindo, empolgada e/ou divertida com teorias e conceitos novos, Teresa

---

[4] Entre 1999 e 2017, publicaram-se os volumes: *Rereading Schleiermacher: Translation, Cognition and Culture* (Springer, 2017), The Age of Translation. Early 20th-century Concepts and Debates (Peter Lang, 2017), *Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)* (John Benjamins Publishing, 2013), *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo* (Universidade Católica Editora, 2009),*Translation and Censorship in Different Times and Landscapes* (Cambridge Scholars Publishing, 2008), *Estudos de Tradução em Portugal. Coleção Livros RTP—Biblioteca Básica Verbo-II* (Universidade Católica Editora, 2007), *Estudos de Tradução em Portugal. Coleção Livros RTP—Biblioteca Básica Verbo-I* (Universidade Católica Editora, 2005), *Deste Lado do Espelho. Estudos de Tradução em Portugal — Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa* (Universidade Católica Editora, 2002), *Estudos de Tradução em Portugal. Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa* (Universidade Católica Editora, 2001), *Histórias Literárias Comparadas. Colóquio Internacional* (Universidade Católica Editora, 2001).

Em 2021, sairão os volumes *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Traduções? Reflexões sobre os vínculos entre (r)evolução e tradução* (Universidade Católica Editora) e *Translating Fear. Translated fears.* (Peter Lang).

Seruya continua inteiramente disponível para, parafraseando Steiner, despertar nos outros potencialidades e sonhos, estimular neles a paixão por aquilo que a apaixona, projetar o seu presente interno no futuro deles.

Por isso, esta obra celebra o presente e dá vivas ao futuro. Representa um pequeno gesto de gratidão pelo caminho percorrido e sinaliza a alegria do reencontro e do trilho a percorrer. Não é um adeus, é um até já.

A small note of appreciation in English for all the non-Portuguese speakers in the volume:

The editors wish to thank all contributors to this book for their expertise, their patience and kindness.

Bibliografia

Adichie, Chimamanda Ngozi. 2013. "The Danger of the Single Story", https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt, 20-04-2017.

Barthes, Roland. 1970. "L'ancienne rhétorique [Aide-mémoire]", In: *Communications,* 16: *Recherches rhétoriques*, pp. 172-223 [https://doi.org/10.3406/comm. 1970.1236].

Benjamin, Walter. 1986. "Sobre o Conceito de História", trad. João Barrento, João Barrento (org.), *História Literária. Problemas e Perspectivas*. Lisboa: apáginastantas, pp. 37-41.

Benjamin, Walter. 2004. "Escavar e Recordar", *Imagens de Pensamento*, ed. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 219-220.

Carr, E. H. 1964. *What is History? The George Macaulay Trevelyan Lectures Delivered in the University of Cambridge January-March 1961*, Hamondsworth, New York, Victoria: Penguin Books.

CECC and CEAUL/ULICES. 2010. *Intercultural Literature in Portugal 1930-2000: A Critical Bibliography*, 2019 last update (Open-access data-base: http://www.translatedliterature-portugal.org; consultado a 3 de agosto de 2020).

Compagnon, Antoine. 2004. *Literature, Theory, and Common Sense*, trad. Carol Cosman. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Delisle, Jean and Judith Woodsworth. 2012. *Translators Through History*, revised edition. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Duby, Georges. 1992. *A História Continua*, trad. Ana Cristina Leonardo. Porto: Edições Asa.

Eliot, T. S. 1997. "Tradition and the Individual Talent", *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London and New York: Faber and Faber, pp. 39-49.

Foucault, Michel. 2005. *A Arqueologia do Saber*, trad. Miguel Serras Pereira. Coimbra: Edições Almedina.

Jauß, Hans-Robert. 1993. *A Literatura como Provocação da Ciência Literária (História da Literatura como Provocação Literária)*, trad. Teresa Cruz. s.l.: Vega.

Lefevere, André. 1992. *Translation. Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.

Oliver, Mary. 2016. *Felicity. Poems*. New York: Penguin Press.

Pym, Anthony. 1998. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Rizzi, Andrea, Birgit Lang and Anthony Pym. 2019. *What is Translation History? A Trust-Based Approach*. Cham: Palgrave MacMillan.

Seruya, Teresa. 2018. *Misérias e Esplendores da Tradução no Portugal do Estado Novo*, Lisboa: Universidade Católica Editora.

Steiner, George. 2003. *Lessons of the Master*s. Cambridge/MA and London: Harvard University Press.

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Tymockzo, Maria and Edwin Gentzler (eds.). 2002. *Translation and Power*. Amherst and Boston: University of Massachusetts Press.

Venuti, Lawrence. 2013. "Translation, Community, Utopia", *Translation Changes Everything. Theory and Practice*. London and New York: Routledge, pp. 9-31.

White, Hayden. 1987. *The Content of the Form*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

Williams, Raymond. 1965. *The Long Revolution*. Harmondsworth and Victoria: Penguin Books.

Part(e) 1

Notas para a (re)definição dos estudos de tradução — conceitos, problemas, metodologias

Notes towards the (re)definition of translation (studies) — concepts, problems, methodologies

What happened in translation studies before Translation Studies? On transfer in French translation knowledge (1900-1960)

Lieven D'hulst
Katholieke Universiteit Leuven

Abstract The aim of this contribution is to investigate an almost forgotten and deliberately neglected period of modern French translation knowledge. I will do so by foregrounding three modes of conceptual and methodological transfer. The first takes place between different discursive practices or genres that accord a place to reflection on translation in France: the normative model for learning classical (Marouzeau) and other European (Legras) languages, literary history (Lanson), comparative literature (West), surveys and essays (Larbaud, Mounin). The second transfer is intercultural in scope and makes — limited — use of translations and reviews of European theories on translation, especially from the end of the 1950s onwards (Ortega y Gasset, Fedorov, Kade). The third transfer is interdisciplinary (ethnography) and introduces new concepts and views on translation, which were rather peripheral at the time but became a central concern one or two generations later (Leenhardt, Paulhan, Blanchot). The study of the evolution of translation knowledge shaped through transfer is a necessary step in a broad historiographical program that sets itself the goal of providing a more accurate and complete picture of the dynamic coming into being of modern and contemporary translation studies in, but certainly not confined to, France or Europe.

1. Knowledge transfer from a historical viewpoint

In the foreword to her 1920 anthology of English translation theories from the middle ages to the early 18th century, the American scholar Flora Ross Amos pointed to a supposed "lack of continuity" between successive theorists and the consequences thereof for the development of translation theory over this long period:

> The history of the theory of translation is by no means a record of easily distinguishable, orderly progression. It shows an odd lack of continuity. Those who give rules for translation ignore, in the great majority of cases, the contribution of their predecessors and contemporaries. [...] This lack of consecutiveness in criticism is probably partially accountable for the slowness with which translators attained the power to put into words, clearly and unmistakably, their aims and methods. (Ross Amos 1920: X)

Less than a century later, in a 2010 review article entitled "Translation Studies", Jeremy Munday quoted Ross Amos' remarked and commented as follows:

> Couched in more modern terms, one might say that a consistent theory of translation is necessary in order to produce a metalanguage through which the process of translation may be discussed with precision. (Munday 2010: 419)

Although Ross Amos' work dealt with the evolution of English translation theory from its inception up to Alexander Pope, her aim thus being "to trace certain developments in the theory of translation as it has been formulated by English writers" (p. IX), the passage received a universal application and served as an opportunity to recall some of the basic or stable criteria of translation theory. What Munday produced is a so-called rational historiography, i.e. one that casts past categories into present ones that seem relevant to contemporary scholarship (Koerner 1989). On closer study, Ross Amos did exactly the same, naturally within a different frame of reference, when she took as her departure point the idea that the history of theories may exhibit an "easily distinguishable orderly progression". In both cases, a side effect of rational historiography is that categories from the past reframed at later dates exhibit lacunae and other weaknesses that in turn highlight the need for "a consistent theory" or that nurture the expectation that earlier or later theories may adopt an "orderly progression". As one may understand, rational historiography is a rather common way of writing translation history.

Other viewpoints, however, particularly ones that focus on the specific contents and forms of past thinking are possible. Such viewpoints do not prevent the latter from being framed by theoretical questions, but these are designed with a view to achieving a *historical* assessment, not shaped by predictive or retrospective implications. Think of questions such as: What do concepts such as continuity and progress mean? What does 'consistency' stand for? How do ideas change — by chance, through scholarly exchanges with other disciplines or through practitioners' field experiences? These are what we call historiographical and to some extent also meta-historiographical and epistemological questions (D'hulst 2010). To articulate such questions with a historical concern is the general principle that underlies this contribution, in which I will concentrate on knowledge transfer in the field of translation thinking during a specific period and within a specific area.

Translation knowledge is understood here as a shelter term for the many acts of cognition about translation as well as the skills that are required to execute specific translation tasks. It includes scientific and practical knowledges and thus applies to past and present reflections and insights on

translation (D'hulst and Gambier 2018). Knowledges are dynamic, and change in the course of time, notably through interaction with other knowledges that belong to other practices, disciplines and cultures. This view is sustained by a number of assumptions and hypotheses based on previous research on transfer (D'hulst 2012), including the following: translation-oriented knowledge is to some extent the object of migration or transfer between different intellectual practices, between different disciplines, as well as between different cultures. This transfer is partly determined by asymmetrical relationships between those practices, disciplines, and cultures. Transfer indeed depends on power relations, center-periphery hierarchies, and other contextual constraints.

Correlatively, knowledge transfer is a complex and challenging issue involving more than textual products being made accessible in written, and more commonly, printed form. It also applies to less perceptible aspects of knowledge expression such as the attitudes and world views of thinkers, as well as the physical displacement of the latter. Transfer can similarly apply to larger scholarly constructs such as institutions or other means of organizing and distributing scientific knowledge: models of journals, conferences, and training and research facilities move between disciplines and from one culture to another[1]. All in all, there can be no doubt that choices must be made and that numerous other practical questions moreover have to be tackled, most notably those that are part of every historian's toolbox and that fall outside the scope of this contribution.

The goal of this contribution is to highlight a slice of forgotten, early and mid-20th-century French views on translation. Why this period? First, I would like to understand why it has become a blind spot in French thinking, and in European translation thinking, including historical thinking, by extension. Second, a number of intriguing intellectual exchanges took place during this period that deserve our renewed attention.

2. About paradigm shifts

Let me start with a brief historiographical reminder that should help explain the reason behind this blind spot. As we know, from the early 1960s

[1] Not to mention the perhaps even more interesting issue of analytical, theoretical and historical kinds of transfer of the knowledge that is embedded in translating or, more relevant to this discussion, in the historical reflection on translation itself. For a more detailed view on the history of translation knowledge, see the contributions in D'hulst and Gambier (2018). The concept of history of knowledge is discussed at length in Burke (2016).

onwards, the so-called scientific study of translation started to be referred to in different places as the "science of translation", "Übersetzungswissenschaft", and later "translation studies", "vertaalwetenschap", "traductologie", "traductología", "Translatologie", "Estudos da Tradução", etc. It will not come as a surprise that one of the prevalent ideas put forward by many scholars of that time was broadly speaking that of a "break" with the immediate past. This idea gained increasing ground, to the extent that it was retrospectively adopted by many later historians and theoreticians and even became a model for understanding the evolution of more recent thinking. Indeed, in spite of the fact that the radical version of progress has largely been abandoned in epistemology, as well as the idea that innovation is always linear and revolutionary (M. Balconi *et al*. 2010), the model of paradigm shifts is still quite present in translation studies[2]. It continues to assume that the evolution of translation theories proceeds according to revolutionary ("turns", "Wenden", "virages", etc.[3]) rather than incremental changes, and as such often implies an almost complete replacement of existing concepts, theories and methods.

In my opinion, there are two reasons why this model continues to appeal to its proponents. First, the historical reconstruction of translation studies was the work of researchers who were also interested in other aspects of translation, such as theory design, or the didactics of translation studies. I would call them participative or engaged observers because history could in their view serve as an instrument of scientific evaluation by distinguishing renewal from stagnation, repetition from regression (Tekic *et al*. 2013: 28). In so doing, participative observers echoed the position taken by numerous other disciplines, for instance, the knowledge-based economy to name but one (O'Brien *et al*. 2004). A similar instrumentalization of history occurred when a theoretician *advocated* a "turn", as was the case with Lefevere and Bassnett's plea for a "cultural turn" (1990) and

---

[2] Historians of science tend to argue that a clear distinction between so-called pre-scientific and scientific theories is untenable and that one should talk about "dated" and "actual" theories instead, both scientific according to once again historical definitions of science and according to criteria of scientificity (K. Percival 1976: 245). As for Kuhn's concept of paradigm, it has been viewed as inapplicable to the history of linguistics (A. Kertész 2010): there are too many different competing groups and schools and too few generally accepted basic concepts and methods. And, more importantly, perhaps, no unbiased criteria exist that allow distinction between a "new" paradigm and a variant on an existing one (Percival 1976: 290-291). For a discussion on the scientificity of Translation Studies, see e.g. Gile 2013.

[3] See Snell-Hornby (2006, 2010); cf. also the critical comments by Vermeer (1994) and Schreiber (2012).

Littau's more recent suggestion (2011) that translation studies are undergoing a "medial turn":

> Like other disciplines in the humanities, translation studies have undergone a number of 'turns' since the 1970s: the 'linguistic turn', the 'cultural turn' and the 'postcolonial turn', each overlapping with and feeding into the other. I want to suggest that translation studies are now undergoing a 'medial turn'. (Littau 2011: 261)

A second explanation for the success of the paradigm shift model is less cyclical and amounts to a deeply rooted institutional view of the nature and structure of scientific inquiry, i.e. the view that so-called fundamental or basic research has logical and chronological priority over applied research:

> From the time of the ancient Greeks to the present, intellectual and practical work always have been seen as opposites. The ancients developed a hierarchy of the world in which *theoria* was valued over practice. This hierarchy rested on a network of dichotomies that were deeply rooted in social practice and intellectual thought... A similar hierarchy existed in the discourse of scientists: the superiority of pure over applied research. (Godin 2006: 641)

Since basic research needs to keep distance, it constantly looks for internal updating and naturally embraces innovation as its beacon. The institutional view on history is one of successive innovations. Since the early 20th century, the research policies of both universities and research institutions are at least partly based on this principle (*ibidem*: 640), although they were questioned and adjusted during the past decades: as we now know, the relation between basic research and application is bi-directional, the causal link between science and socio-economic progress uncertain, and innovation is not just the outcome of research (but also that of user feedback), etc. Other parameters such as the role of researchers and networks of researchers have also received growing attention in the historiographical analysis of scientific research. In most overviews of modern translational scholarship, however, such issues are given too little priority.

As a consequence, early 20th century translation thinking is almost spontaneously perceived to be a sign of stagnation and repetition that contrasts with the set of successive "turns" that have made up scientific renewal since the 1960s. In addition, this period is no less spontaneously confined to the less prestigious realm of applied research. This state of affairs nevertheless presents a paradoxical advantage for those intent on studying past reflections: that it can be approached in a seemingly unbiased manner, freed at least of the burden of modern theorizing that condemned it to oblivion.

3. What came before "Traductologie"?

In what follows, I will attempt a historical reconstruction of some aspects of the French-language reflections on translation between 1900 and 1960, a period that has received barely any structural attention, with the exception of a limited number of authors and works[4]. However, it should be asked whether we are in fact dealing with a "period" here, given the open question if any cohesion actually exists based on specific ways of thinking, specific generations, groups or schools of thinkers, new translation institutions, or any other criterion instrumental to the ordering of facts elsewhere, e.g. in literary history. My reason for this demarcation is rather pragmatic: to fill a gap. But why stop in 1960 and not 2000 or 2020? The first date is a nod to the traditional viewpoint that modern "traductologie" starts in the early 1960s, with the publication of Georges Mounin's dissertation, *Problèmes linguistiques de la traduction*, in 1963 to be more precise. But let us be honest: all dates are an approximate delimitation.

The reconstruction of this period in translation history, as it occurred in France, by the French and mostly in French, will proceed from a transfer perspective. As mentioned, I will distinguish between three categories or types of transfer: intergeneric transfer, intercultural transfer and interdisciplinary transfer. It is obvious that the three categories are interrelated, yet lack of space prevents me to go into further detail, nor to situate the varying impact of transfer on a gradual axis from low to high (or vice versa). Notwithstanding the preceding, I am well aware of the fact that the reduction of the scope to France, French language and genres, or French thinkers, is a partly artificial one, since knowledges rarely confine to geolinguistic or geopolitical borders. This contribution is therefore a preliminary step of a areal, multilingual and multidirectional approach towards the history of circulation of translation knowledges in Europe (see also Chalvin *et al.* (2019) and Gambier and Stecconi (2019)).

3.1. Intergeneric transfer

French views on translation did not exist in isolation, as abstract constructs made of a fixed set of presuppositions, interrelated concepts and analyses. They were embedded in a range of reflexive practices or genres with their own traditions, positions, formal features and functions. For instance, knowledge

[4] For a more informative and detailed overview of authors and trends, see D'hulst (2019).

on translation had a different status and content in a translation manual than in philosophical essays, works on literary history or articles on anthropological research. Yet, interaction between these different types of knowledges produced crossovers and transfers, such as the borrowing of basic definitions and implicit presuppositions (What is translation theory? What are translation problems? What is the use or function of translations?) and more genre-specific characteristics (How are arguments ordered? What place is given to analytical techniques?). One of these presuppositions — perhaps the most widespread — was that theory design is application-oriented and that it should therefore have a problem-solving role. This presupposition surfaced in manuals, for instance, those by the French interpreter Jean Herbert (1952) and the Canadian professors Jean-Paul Vinay and Jean Darbelnet (1958) — which were among the first more systematic manuals. Since this sort of transfer is probably the most dynamic during the period under study, I will treat it with a higher level of detail than the two following ones.

Translation methods

Translation methods packed a number of features, some of which they share with other genres. At their core, they were firmly anchored in the teaching of classical and foreign languages and they included both prescriptions and sample translations that aimed to adequately convey basic reflexes and knowledge. No doubt the grammatical and lexical analysis of such methods was less comprehensive than that of contemporary grammars and manuals for the acquisition of vocabulary. The titles are illustrative in this case: on the one hand, learning proceeded by general methods such as those expressed in the "conseils méthodiques" [methodic advices], "principes de méthode" [principles of method], "règles de la traduction" [translation rules]; on the other hand, there were models of translation that prepared for specific assessments (e.g. baccalaureate and civil service exams) such as the *Cinquante versions latines de baccalauréat* by Marcel Bizos (1933, 1934, reissued until 1954) and by Jeanne Raison (1935, reissued until 1967), or the *Deux cents versions latines* by Henri Bornecque (1936-1956), etc. The comments given in these manuals were aimed at solving translation difficulties. It is also worth noting that translation was not understood as an end in itself, a form of intellectual leisure or an art form, but as a path towards social and professional promotion[5].

---

[5] What is more, not all translation methods concerned simplified models of grammatical analysis. Several among them, esp. towards the end of the 1950s, were strongly interdisciplinary and

This model had numerous variants. For example, a translation method could still approach translation as an art form when it was applied to literary analysis. Such was the case for Jules Legras' 1939 study entitled *Réflexions sur l'art de traduire*. Legras, a professor of German in Dijon and Russian at the Sorbonne, preceded his translating activity with a literary analysis. Without the latter, translation was simply impossible because the text

> … n'est pas une chose morte, un bibelot qu'il s'agit simplement de changer d'étagère. Ce texte, c'est un groupe vivant, qui frissonne de la pensée dont il est porteur, des sentiments qu'il traduit, et qui, en outre, affecte une certaine allure, est doué d'un certain élan et possède une certaine sonorité. (Legras 1939: 14)
>
> [… is not a dead object, an ornament that one simply moves to another shelve. This text is a living group, shuddered by the thought it carries, the feelings it translates. Even more, it assumes a certain style, is driven by an impetus and possesses a certain sonority. (My translation.)]

Analysis and praxis should therefore be in alignment with one another:

> Ayant disséqué le texte, nous savions de suite où résidait la première difficulté: choisir le début de la première phrase. Le commentaire précédent nous avait préparé les voies. Les étudiants étaient invités par moi à proposer leurs solutions de style ou de vocabulaire; tant qu'elles ne me paraissaient pas justes, je les discutais, amenant peu à peu, par divers moyens de suggestion, les jeunes gens à trouver la tournure nécessaire et le mot exact. (Legras 1939: 11)
>
> [Having dissected the text, we knew at once where the first difficulty was to be found: in the choice of the beginning of the first sentence. The previous commentary had paved the way. The students were invited by me to propose their solutions regarding style or vocabulary. When these solutions seemed wrong to me, I discussed them, helping the young people, through different means, to find the necessary phrasing and the exact word. (My translation.)]

This approach remained largely intuitive and did not explicitly rely on models, let alone on a clearly identifiable tradition. In the work or fragment to be translated, Legras distinguished a certain inner form (the ideas and their ordering), from an external one (the social and historical impact of the text, syntax, vocabulary, color, its personality). He then went on to discuss the problems of translating from different languages (English, German, Russian and Czech).

---

borrowed techniques from neighbouring disciplines that had more prestige and that could fulfil the role of a model (cf. *infra*).

Literary history

Literary historiography was another genre that afforded space to translators and translations, even providing them with thorough analyses. This was most prominently the case with translators that belonged to the national canon and, in particular for our period, with du Bellay and his well-known optimistic vision on translating[6]. In his 1914 study on the reception of Italian writer Bandello in France, René Sturel gave a detailed description of the translation concepts and methods of the French Renaissance translators, of the procedures they used and the reasons behind them. In short, Sturel attempted a historical reconstruction of the translator's logic. Although that reconstruction did not avoid value judgments, Sturel seemed to consider those to be less relevant than the true historical yardstick, i.e. the aesthetic and ideological context of the translations:

> Mais ne lui reprochons pas trop sévèrement cette lourdeur. À cette date, elle est la rançon presque inévitable de ce goût pour la psychologie qu'a développé la conversation mondaine, et aussi d'une autre qualité bien française et qui se manifeste chez tous nos traducteurs, le désir de lier étroitement les idées entre elles, et de renforcer en quelque sorte les articulations de la phrase comme celles de la pensée. (Sturel 1914: 34)
>
> [But let us not criticize too harshly this heaviness. At that time, it was the almost inevitable ransom of the penchant for psychology developed by mundane conversations as well as another French quality exhibited by all our translators, i.e. the desire to closely interlink ideas and so to speak strengthen the articulations of the sentence and those of the ideas. (My translation.)]
>
> Avant d'étudier la façon dont Belleforest a compris son rôle de traducteur, avant de noter et d'expliquer les modifications de tous genres qu'il a pu apporter à son modèle, et de tirer de cet examen quelques conclusions sur ses idées et ses préoccupations, il n'est pas inutile de déterminer les intentions qui l'ont poussé à entreprendre et à poursuivre cette traduction, et aussi les principes qui l'ont dirigé dans son choix au milieu du vaste recueil italien. (*Ibid*.: 48-49)
>
> [Before studying the way Belleforest understood his role as a translator, before mentioning and explaining the varied changes that he made to his model and before drawing some conclusions about his ideas and preoccupations, it is useful to identify the intentions that urged him to undertake and continue this translation, as well as the principles that guided him in his choices of the vast Italian collection. (My translation.)]

---

[6] Another example is E. Huguet's work on translator Jacques Amyot (1925).

In so doing, Sturel applied a familiar model of text analysis, i.e. the famous "explication de textes". Again Sturel:

> Considérant d'abord l'œuvre de Belleforest de l'extérieur, je passerai rapidement en revue les rares modifications de détails ou de faits précis, puis les suppressions ou abréviations que nous présentent les *Histoires tragiques*. Ensuite l'examen du procédé presque constant de notre adaptateur, je veux dire les traductions développées et les additions, m'amènera à envisager successivement les divers principes qui semblent l'avoir dirigé: j'examinerai ainsi ses développements historiques, moraux, psychologiques, et je terminerai par une étude des procédés littéraires et du style de ce médiocre écrivain. (*Ibid.*: 60)
>
> [Considering the work of Belleforest from an outside perspective first, I will quickly review the rare changes to details or specific facts, then the deletions or abbreviations introduced by the *Histoires tragiques*. I will then proceed with an exploration of a procedure almost constantly used by Belleforest, i.e. that of expansion and adjunction. This will lead me to the review of the principles that seem to have guided him. I will examine the historical, moral and psychological developments of the translator, before ending with a study of the literary techniques and style of this mediocre writer. (My translation.)]

Correlatively, this was less a benevolent stance towards the translator's ideas or his translation method than an emphatic will to reconstruct both as accurately as possible. In this way, the translation historian grafted his work onto that of the historian of national literature, more specifically following the model of Gustave Lanson, who wanted literary history — which he called a "petite science conjecturale" [a small conjectural science] — to take advantage of the scientific methods of his time:

> Une attitude d'esprit à l'égard de la réalité, voilà bien ce que nous pouvons prendre aux savants; transportons chez nous la curiosité désintéressée, la probité sévère, la patience laborieuse, la soumission au fait, la difficulté à croire, à nous croire aussi bien qu'à croire les autres, l'incessant besoin de critique, de contrôle et de vérification. Je ne sais pas si alors nous ferons de la science, mais je suis sûr, du moins, que nous ferons de la meilleure histoire littéraire. (Lanson 1925: n.p.)
>
> [What we may borrow from scientists is an attitude of mind towards reality. And so let us disperse among ourselves the selfless curiosity, the severe probity, the laborious patience, the submission to facts, the difficulty to believe, to believe ourselves as well as others, the constant need for critique, control and verification. I do not know whether we will practice science, but I am sure that we will at least produce better literary history. (My translation.)]

National literary history developed into a vast program in which there was also room for translations and translation theory. This is notably exemplified by Lanson's *Manuel bibliographique* (1909-1910), which contains numerous such examples of works entering the French canon.

Comparative literature

Comparative literature (littérature comparée) was largely indebted to Lansonism during our period of concern. The yardstick for comparison was again the national canon, the study of translations being now part of a (larger) study of influences. Attention was frequently given to older translation theories, as well as to the historical specificity of translations: it should not come as a surprise that French translation praxis was usually treated with greater circumspection, as a token of endogenous integrity, than the alienating praxis of translators who translated from French into other languages. On the one hand, for instance, we read the following about Madame de Staël's free translation techniques: "Sa façon de comprendre la traduction fait partie de ses idées sur le goût et sur la littérature" [Her way of understanding translation is part of her ideas on taste and literature] (West 1932: 353). On the other hand, we find harsh criticism of a Catalan translation of Racine in the same issue of the *Revue de littérature comparée*:

> … le traducteur n'a pas été un très habile versificateur et, plus d'une fois, il ne nous a donné, en échange des plus grandes beautés stylistiques et linguistiques de notre auteur, que des platitudes, des rimes banales qui se répètent trop souvent, faits que, néanmoins, nous lui pardonnerons en songeant à l'état où se trouvaient, au début du XIX^{e} siècle, la langue et la poésie catalanes. (Brachveld 1932: 597)
>
> [… the translator was not a very skillful versifier and more than once he rendered our author's greatest stylistic and linguistic gems as platitudes, as common rhymes that too often recur. We nevertheless are inclined to forgive him when we contemplate the state of the Catalan language and poetry at the beginning of the 19th century. (My translation.)]

Surveys

The reflection on literary translation also made use of other genres, including non-scholarly ones. In addition to prefaces, introductions, articles and reviews, it acquired a place in journalism, where its focus shifted from textual and formal to institutional aspects of translation. In 1927, editors Marcel Brion

and Marcel Sauvage of the literary magazine *Les Cahiers du Sud* interviewed a large number of translators. Their goal was twofold: "Établir, d'une part, si les littératures étrangères sont bien connues en France. De l'autre, apprendre de quelle manière cette connaissance peut être développée et enrichie" [On the one hand, determine whether foreign literatures are well known in France; on the other, learn how this knowledge may be improved and enriched] (1927, t. III: 241). To this end, they presented a selection of literary translators, essayists, publishers and university professors with two questions:

> 1° Pensez-vous que les littératures qui vous sont familières soient exactement et suffisamment connues, dans leur esprit et dans leur forme, par des traductions de langue française?
> 2° Sinon, quels sont à votre avis, les œuvres ou les auteurs anciens ou modernes que nous ignorons, qui sont insuffisamment ou mal traduits, et qui, cependant, représentatifs d'une mentalité et d'une culture, ne peuvent nous demeurer plus longtemps inconnus ou mal connus, sans préjudice pour la formation de la nouvelle intelligence française? (p. 241)
>
> [1° Do you think that the literatures you are familiar with are rightly and sufficiently known as to their spirit and form, in French-language translations?
> 2° If not, what are in your opinion the works and the past or contemporary authors who we are ignoring, who are insufficiently or poorly translated but who are nevertheless representative of a mentality and culture that we cannot longer allow to remain unknown or poorly known, without prejudice to the development of the new French intellect? (My translation.)]

We find numerous pleas for more openness towards literatures, genres and works still to be discovered and much criticism of the lack of courage of the part of publishers. Less attention was devoted to translation methods and even fewer attention was paid to theoretical issues[7].

Essays

The most notable and perhaps most successful type of reflection was the essay, a feebly regulated and thus flexible genre. An important contributor here is Valery Larbaud, the author of *Sous l'invocation de saint Jérôme* (1946), essentially a collection of shorter and longer articles that mostly date from the 1920s and that cover a very wide spectrum of authors, texts and topics, amongst

[7] Obviously, these comments are in themselves an intriguing source of information for the study of translation knowledge; however, as mentioned previously, this corpus falls outside the scope of the present contribution.

which translators and translations only take up a limited space[8]. The originality of Larbaud's approach also constitutes its main challenge: to create or make conspicuous its internal logic. The book offered bits and pieces of a translation history that is not limited to the French domain; it also dealt with translation methods, with literary criticism and with translation theory. Overall, however, the focus was on history and literary criticism. Larbaud shared Lanson's view that the historian and the critic play a different role, but he did not let himself be hedged in by the Lansonian model of historiography; nor was the study of translation subservient to schoolish methods for him. His book testifies to the search for a new balance that puts both the translator and the translated text at the center. A poetics of translating took shape here, an ambition that was taken up in both a more systematic and historical way a few years later by Georges Mounin, the author of *Les Belles Infidèles* (1955). In spite of its title, this book is an attempt to reconstruct a number of historical poetics of translating.

In summary: there was a rather intense interaction between the wide range of reflection forms, which led to certain convergences towards the end of the period, although no specific model came to the fore — unless perhaps the essay, a genre that integrated several others, but the exact reach and institutional function of which is unclear and uncertain.

3.2. Intercultural transfer

As mentioned earlier, the early 1950s was a period of strong attention to and valorization of the French Renaissance ideas on translation: Larbaud, Mounin and later Cary (1963) returned to figures like du Bellay and Étienne Dolet. This national reflex opposed a set of transfer procedures that focused on contemporary international views on translation (mainly the works of Fedorov, Kade and Ortega y Gasset). Among the transfer techniques applied to such works, full translations into French were the exception; more often, non-French examples of reflection on translation were turned into summaries, paraphrases, reviews and commentaries. The fact that complete translations were rare is perhaps due to the abovementioned national reflex.

A central mediator here is Edmond Cary, a Russian born in Saint Petersburg in 1912 as Cyrille Borovsky. Cary studied in France and became an interpreter at Unesco after the Second World War. From a transfer viewpoint, his role was primarily institutional and concerned the recognition of the translator's

---

[8] Besides, the title is misleading and one should also note that Larbaud himself often expressed strong hesitations about the genre he considered fit for his undertaking.

profession and the different facets of international translation research. He thus counts as one of the first promoters of contemporary German, English and Russian theories in France.

Several other mediators have played a similar role in the establishment of new training institutions, magazines, and scientific as well as professional associations. For instance, *Babel* was created in 1955 under the auspices of Unesco by the "Fédération Internationale des Traducteurs" [The International Federation of Translators]. The first issue appeared in December of that same year under the stewardship of Pierre-François Caillé, while the editorial board was composed of Edmond Cary, R. W. Jumpelt and other non-French scholars. Articles were published in English, French, Italian and German, covering a range of topics across different genres: essays as well as more scholarly articles by university professors. At the end of each issue, there was a "Bibliographie internationale de la traduction" [International Bibliography of translation], with room for references to handbooks, terminologies and theories in several languages. Later issues also contained "abstracts" of articles that appeared in German and British journals.

In those years, *Babel* offers perhaps the most complete overview of published views on translation in Europe. What is more, overviews of translation theories in less accessible languages such as Russian and Czech were also accorded a place. For example, in 1957, Cary wrote a long article on the contemporary "Théories soviétiques de la traduction" [Soviet theories of translation] (vol. III, no. 4: 179-190) that primarily summarizes the work of Fedorov. Cary introduced his article as follows: "À la vérité, depuis les humanistes de la Renaissance, nous assistons à la première tentative d'ensemble de fonder la traduction sur une base solide et mûrement réfléchie" [In truth, since Renaissance humanists, this is the first attempt to found translation on a solid and thoughtful basis] (p. 189, see also Cary 1962). Special issues were devoted to translation outside of Europe, for instance, focused on Asia (in 1958).

Further research should look at the discursive features of transfer modalities and their articulation in endogenous genres. Such research should also reveal the extent to which transferred concepts and approaches exert an impact on the thinkers of the late 1950s; this was certainly the case for Cary, Mounin and Delavenay. The extent to which French ideas were received and integrated into other cultures in turn equally requires more examination.

3.3. Interdisciplinary transfer

The third set of transfer activities spans an axis running from 'remote' to 'close' disciplines, the latter ones most frequently being linguistics and literary studies. In addition to the continuation of concepts, attitudes and methods borrowed from the literary and linguistic realm before and during the 1960s — which still requires more research — there is also an interdisciplinary evolution that reveals a partial uptake of concepts and methods from other disciplines. Some of these came to full fruition during the early 1960s and merged with the more traditional ones. The best known model is perhaps that of process analysis, which is partly inspired by the emerging computer sciences, at least in the version proposed by Émile Delavenay in his 1959 *Machine à traduire*. Other models or figures remain at the periphery (M. Blanchot, J. Paulhan), and therefore have received less attention, before gradually and successfully questioning the traditional views as well as the linear forward-thinking (that was perhaps most explicitly formulated by structuralism). I will now look into the second group.

Ethnography

One of the first and most influential transfers has ethnography as its source. A remarkable figure during the first half of the century was Maurice Leenhardt, a French missionary ethnographer active in New Caledonia. However, since he regarded himself as a translator of the Bible first and foremost, he granted himself a rather ancillary status as a scholar — half linguist, half theologian. He nevertheless designed a translation method that strongly correlated the roles of the translator and the recipient, assuming that abstract concepts remain untranslatable as long as they have not been 'translated' by those for whom they were initially conceived:

> Ainsi, tandis que le missionnaire cherchait péniblement à expliquer les grands faits chrétiens et à faire comprendre aux païens l'amour du Christ, voici qu'un jour les anciens païens ont formulé eux-mêmes ce qu'il ne parvenait pas à expliquer. [...] La traduction du *Nouveau Testament*, si difficile au début, devient ainsi moins ardue. Miracle, le traducteur ne cherche plus de mots, ils lui sont dictés par les indigènes chrétiens. (Leenhardt 1922: 217, 218)
>
> [So, while the missionary painfully attempted to explain the great facts of Christianity and make pagans understand the love of Christ, one day the former pagans themselves formulated what he did not succeed in explaining ... The translation of the *New Testament*, so difficult at the outset, thus becomes less

> daunting. As if by miracle, the translator no longer searches for words; they are dictated to him by the indigenous Christians. (My translation.)]

Such a dialectic translation method has proven to be of importance to the development of cultural anthropology, an evolving discipline that began to make use of translation concepts but remained in the shadow of mainstream translation thinking (although it would soon start questioning the latter). Leenhardt's ideas on translation are considered innovative for Bible translation:

> For Leenhardt, translation was part of the creative interpenetration of two cultures, a liberation and revivification of meanings latent in each. In the process it was essential not simply to find accurate expressions, but to locate and use meaningful expressions. In this concern he anticipated modern, ethnolinguistic approaches to Bible translation, the search for 'dynamic equivalences'. (Clifford 1980: 14-15)

Other thinkers such as Jean Paulhan, Michel Leiris and Roger Caillois approached translation from related, but at that time unorthodox ethnographic perspectives on language, culture and literature. They too operated on the margins of traditional and especially academic thinking about translation that embedded itself in a specific set of institutional genres more and more, with theory becoming the most prestigious of these at the end of the period.

Paulhan, a student of psychology and philosophy in Paris, for instance, interrupted his studies to go to Madagascar to teach French, Latin and philosophy there. From 1908 to 1910, he carried out research on the "hain-tenys", proverbs in Malagasy (one of the languages of Madagascar), which he attempted to translate into French during his stay there. From those attempts, he distillated new ideas about the relationships between "vouloir dire" [want to say] and "dire" [say], about the silences in language, about the transformation of thoughts into words, about the tension between translation and untranslatability. Such ideas were far removed from early Saussurean structuralism. They were moreover not diffused through the standard publication channels and were not shaped into a synthetic or theoretical form.

French Theory?

Maurice Blanchot, who regarded himself a disciple of Paulhan, did not frequent academic circles. Even though he would become an icon of so-called French Theory from the mid-1960s onwards, he positioned himself as an essayist, journalist, writer and literary critic during the 1940s and 1950s.

Both Blanchot and Paulhan, as well as others in their wake, rarely referred to contemporary mainstream thinking on language and translation. Their ideas nevertheless found wide resonance in later literary and cultural discourse, as illustrated by the following fragment in which Blanchot addressed the effects of multilingualism (and its translation):

> Hemingway, écrivant un roman sur l'Espagne, jette de temps dans les dialogues des mots espagnols. Convention un peu naïve, car elle a l'air de vouloir nous rappeler que les Espagnols savent aussi quelquefois parler en espagnol. [...] Eh bien, [...] les mots espagnols [...] creusent la surface du langage, y introduisant toutes sortes de différences de niveau et dépaysant assez nettement les langues pour les rendre toutes étrangères [...] il ne se passe rien d'autre dans n'importe quel roman bien traduit et capable de bien accueillir le travail du traducteur: il n'est pas besoin des *Que va*, des *guapa*, des *nada*, ni d'aucun terme en italique, pour que s'opère le recul du texte, le léger décalage qui indique que ce que nous lisons n'est pas exactement ce que nous devrions lire, et aussi cette métamorphose par laquelle nous sentons à travers notre langue habituelle s'ouvrir des interstices et des vides d'où il nous est loisible de surveiller l'approche extrêmement mystérieuse d'une autre langue, de nous tout à fait inconnue. (Blanchot 1949: 193)
>
> [Hemingway, writing a novel on Spain, throws Spanish words into the dialogue from time to time. A rather naive convention, for it has the impression of wanting to remind us that the Spanish sometimes know how to speak Spanish. ... Well, ... Spanish words ... hollow out the surface of language, introducing into it all kinds of difference levels and rather neatly disorienting languages to make them all foreign, ... nothing else happens in no matter what kind of well-translated novel capable of welcoming the translator's work: there is no need for any *Qué va, guapa,* or *nada*, or any term in italics for that matter, for the text to distance itself. The slight gap indicates that what we are reading is not exactly what we should be reading, and also the metamorphosis through which we feel interstices and emptinesses open up through our usual language, when we are at liberty to watch the extremely mysterious approach of another language, completely unknown to us. (Blanchot 1995: 189)]

Limitations of space, as well as lack of specialized knowledge on my part, make it impossible for me to map the exchange of ideas on translation that has occurred in other disciplines in the Humanities. At this point, there can be no doubt that peripheral ways of thinking about translation differed considerably from the more dominant ones that tended to structure the field of translation thinking at that time. Their innovative value would later be defended by foreign mediating instances.

4. By way of conclusion

The study of the complex spectrum of transfer modes and functions is a necessary part of a broad historiographical undertaking that aims at painting a more accurate and more complete picture of the evolution of modern and contemporary translation studies. There is no question about the need for such a program, given the dominant image conveyed time and again, either by textbooks that deliver a far too restrictive description of the past, or more specialized works that limit their presentation of theories to particular expressions or reflexive genres only, mainly those that might be labelled as "theory". As we have seen, such historical endeavors express historiographical views that are indebted to the paradigm shift model.

What is the result of the brief preceding overview? Do we see innovative methods, strong progress, Copernican changes, theoretical breakthrough and other fashionable expressions that characterize our contemporary discourse on translation? The answer is probably no, but this is not something historians should worry about because the past does not ask to be weighed against the present. More importantly, what we see is a fascinating spectrum of moving ideas and forms, a nuanced and multifaceted picture of the historical awareness of the status and use of translation and some insight into the relative importance of such knowledges for the first two or three generations of thinkers and practitioners of the French 20th century. In short, we get a handle on an apparently erratic evolution; in which belief in progress alternates with a return to tradition; in which the national and international trends intersect; in which peripheral forms gravitate around or work against the more central ones.

What are the effects of transfer procedures on the evolution of the views on translation around 1960? I can think of at least five such effects, be they unequal and temporary: (1) an increased consciousness of the role of historical reflection, which brings with it a demand for examples and arguments to support the need and value of contemporary translation praxis and reflection; (2) attempts to link translation concepts and methods to a more prestigious scholarly, mainly linguistic discourse that is deemed able of improving the academic position and prestige of theorizing on translation; (3) a concern for dialogue and confrontation between the different genres or discourses on translation; (4) an ever intensifying international transfer of concepts and methods[9]; (5) and finally, the marginalization of knowledges that are not

[9] This aspect was already strongly emphasized in the review by N. Ruwet of Mounin's book (Ruwet 1964).

immediately employable in the promotion of the academic discipline what will soon be labelled "Traductologie".

Further research is needed to get a firmer grip on these and other upcoming scholarly traditions in and beyond Europe. Let this be a plea for well-founded historical approaches to translation knowledges, and for respect and empathy towards former views and those who created and transferred hem. Translation studies owes more to its past than it readily admits[10].

References

Amos Ross, Flora. 1920. *Early Theories of Translation*. New York: Columbia University Press.

Balconi, Margherita, Stefano Brusoni and Luigi Orsenigo. 2010. "In defence of the linear model: An essay." *Research Policy* 39: 1-13.

Bassnett, Susan. 1980. *Translation studies*. London and New York: Routledge.

Blanchot, Maurice. 1949. "Traduit de…" In *La part du feu*, 180-194. Paris: Gallimard.

Blanchot, Maurice. 1995. "Translated From…" In *The work of fire*, 176-190. Translated by Charlotte Mandell. Stanford: Stanford University Press.

Brachveld, Olivier. 1932. "Les traductions catalanes de Racine." *Revue de littérature comparée* XII: 595-601.

Burke, Peter. 2016. *What is the History of Knowledge?* Cambridge: Polity Press.

Cary, Edmond. 1962. "Pour une théorie de la traduction." *Diogène* XL, 96-120.

Cary, Edmond. 1963. *Les grands traducteurs français*. Genève: Georg et C^{ie}.

Chalvin, Antoine, Jean-Léon Muller, Katre Talviste and Marie Vrinat-Nikolov. 2019. *Histoire de la traduction littéraire en Europé médiane. Des origines à 1989*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Clifford, James. 1980. "The Translation of Cultures: Maurice Leenhardt's Evangelism, New Caledonia 1902-1926." *The Journal of Pacific History* 15:1, 2-20.

Delavenay, Émile. 1959. *La machine à traduire*. Paris: Presses Universitaires de France.

D'hulst, Lieven. 2010. "Translation history." Yves Gambier and Luc Van Doorslaer, eds. *Handbook of Translation Studies* vol. 1. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 397-405.

D'hulst, Lieven. 2012. "(Re)locating translation history: From assumed translation to assumed transfer." *Translation studies* 5:2, 139-155.

D'hulst, Lieven. 2018. "Transfer modes." D'hulst, Lieven and Yves Gambier, eds. 2018. *A History of Modern Translation Knowledge: Sources, concepts, effects*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 135-142.

D'hulst, Lieven. 2019. "Avant la traductologie: méthodes, essais." Bernard Banoun, Yves Chevrel and Isabelle Poulin, eds. *Histoire des traductions en langue française. XX^{e} siècle*. Paris: Verdier, pp. 239-275.

[10] This chapter is a token of respect for the relentless efforts of Teresa Seruya towards a history of translation in Portugal (a.o. Seruya *et al*. 2007). — I thank Linda Thompson for her careful language revision.

D'hulst, Lieven and Yves Gambier (eds.). 2018. *A History of Modern Translation Knowledge: Sources, concepts, effects*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

Gambier, Yves and Ubaldo Stecconi (eds.). 2019. *A World Atlas of Translation*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

Gile, Daniel. 2013. "Scientificity and theory in Translation Studies." In *Handbook of Translation Studies* vol. 4, edited by Yves Gambier and Luc van Doorslaer, 148-155. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

Godin, Benoît. 2006. "The linear model of innovation: the historical construction of an analytical framework." *Science Technology & Human Values* 31:6, 639-667.

Huguet, Edmond. 1925. "Les procédés d'adaptation chez Amyot." *Revue du seizième siècle* XII, 47-77.

Kertész, András. 2010. "From 'scientific revolution' to 'unscientific revolution': an analysis of approaches to the history of generative linguistics." *Language Sciences* 32, 507-527.

Koerner, Ernst Frideryk Konrad. 1989. "Models in Linguistic Historiography." *Practicising Linguistic Historiography*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 47-59.

Kuhn, Thomas. 1970. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.

Lanson, Gustave. 1909-1910. *Manuel bibliographique de la littérature française moderne. 1500-1900*. Paris: Hachette.

Lanson, Gustave. 1925. *Méthodes de l'histoire littéraire*. http://dev-sorbonne.simple-clic.com/pdftmp/methodes-de-l-histoire-litteraire.pdf. Accessed 30 September 2013.

Leenhardt, Maurice. 1922. "Notes sur la traduction du Nouveau testament en langue primitive." *Revue d'histoire et de philosophie religieuse* 2, 193-218.

Lefevere, André and Susan Bassnett. 1990. "Introduction: Proust's grandmother and the thousand and one nights. The cultural turn in Translation Studies." In *Translation, history and culture*, edited by Susan Bassnett and André Lefevere, 1-13. London-New York: Routledge.

Littau, Karen. 2011. "First steps towards a media history of translation." *Translation studies* 4:3, 261-281.

Marouzeau, Jules. 1931. *La traduction du latin. Conseils pratiques*. Paris: Les Belles Lettres.

Mounin, Georges. 1994². *Les Belles Infidèles*. [1955]. Lille: Presses Universitaires de Lille.

Mounin, Georges. 1963. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.

Munday, Jeremy. 2010. "Translation Studies." In *Handbook of Translation Studies* vol. 1, edited by Yves Gambier and Luc van Doorslaer, 419-428. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

O'Brien, J., D. Remenyi and A. Keaney. 2004. "Historiography — A Neglected Research Method in Business and Management Studies." *Electronic Journal of Business Research Methods* 2:2, 135-144.

Percival, Keith. 1976. "The Applicability of Kuhn's Paradigms to the History of Linguistics." *Language* 52:2 (1976), pp. 285-294.

Ruwet, Nicolas. 1964. Review of Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*. *L'Homme* 4:2, 141-144.

Schreiber, Michael. 2012. "Turn-dropping: Wie viele Wenden verträgt die Translationswissenschaft?" In *Translationswissenschaft interdisziplinär: Fragen der Theorie und Didaktik*, edited by Lew Zybatow, Alena Petrova and Michael Ustaszewski, 113-118. Frankfurt: Peter Lang.

Seruya, Teresa, Marta Anacleto, Maria dos Anjos Guincho, Dionísio Soler, Maria Lin Moniz and Alexandra Lopes. 2007. "Notes for a cartography of literary translation history in Portugal." Yves Gambier, Miriam Shlesinger and Radegundis Stolze, eds. *Doubts and Directions in Translation Studies*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 59-71.

Snell-Hornby, Mary. 2006. *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam: Benjamins.

Snell-Hornby, Mary. 2010. "The turns of Translation Studies." In *Handbook of Translation Studies* vol. 1, edited by Yves Gambier and Luc van Doorslaer, 366-370. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

Sturel, René. 1918. *Bandello en France au XVI^e siècle*. Bordeaux: Féret & fils.

Tekic, Z., I. Cosic and B. Katalinic. 2013. "Knowledge creation and Emergence of Innovations." *International Journal of Industrial Engineering and Management* 4:1, 27-32.

Vermeer, Hans. 1994. "Translation today. Old and new problems." In *Translation Studies. An Interdiscipline*, edited by Mary Snell-Hornby, Franz Pöchhacker and Klaus Kaindl, 3-16. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

West, Constance. 1932. "La théorie de la traduction au XVIII^e siècle." *Revue de littérature comparée* XII, 330-355.

Towards the history of indirect translation research: main trends, pending questions and possible lines of future enquiry

Hanna Pięta | Rita Bueno Maia
University of Lisbon Centre for English Studies

Rita Bueno Maia
Universidade Católica Portuguesa
Research Centre for Communication and Culture

Abstract This article concerns indirect translation (ITr), understood broadly as translation of translation (Gambier 1994). ITr is an age-old phenomenon (e.g. the *Bible*, *I Ching*, Shakespeare translation or the activity of the so-called Toledo School), with widespread use in various areas of today's society (e.g., audiovisual, institutional, literary and news translation; localization; conference and community interpreting) and positive prospects for the foreseeable future (e.g., due to the globalization and the growing need to edit texts via lingua francae, e.g. in international organizations). Despite the traditional neglect in Translation Studies, the phenomenon has been attracting increasing scholarly attention (especially for the past twenty years, cf. Pięta 2017) and begins to establish itself as a subarea of research within Translation Studies.

Time has possibly come to 'take the temperature' of ITr research and survey the emergence and development of this subfield of enquiry (thereby contributing to the writing of the history of ITr research). With this in mind, the article will provide an overview of some of the main patterns, unanswered queries in ITr research and explores suggestions for future studies in the field. The overview will follow the 'Five W's and One H' approach. The *what* question explores the relevance of systematic studies on ITr. The *who* question considers the profile of ITr researchers. The *where* question relates to the geographic spread of ITr research. The *when* question regards the diachronic evolution of ITr studies. The *why* questions looks into the reasons behind the traditional neglect of ITr in Translation Studies discipline. Finally, the *how* question considers selected details of ITr processes as well as methods used in identifying most probable mediating texts and languages. The article will end by considering prospects for (research on) ITr training.

1. Introduction

This article is about the history of indirect translation (ITr) research. ITr will be taken broadly, as a translation of a translation (Gambier 1994), encompassing also relay interpreting. As such definition does not impose restrictions with regard to the number of intervening languages, texts or cultures, it is particularly apt to allow for the inclusive, exploratory approach adapted by this study. History, in turn, will be understood as *historia rerum*

gestarum, i.e., "an oral or written mode of presentation of [...] facts, events, etc" (D'hulst 2010: 397). This broad definition of history is particularly convenient as it allows to combine historical concepts and methods with the specific expertise that belongs to the intellectual domain under study — in this case, the discipline of Translation Studies.

Our rationale behind combining these two large conceptual categories (ITr and history) is twofold. On the one hand, it seems that despite a rather difficult start (see section 'Cur') ITr has been attracting increasing scholarly attention and is now beginning to establish itself as a subarea worthy of systematic research within Translation Studies. We therefore believe that time has come to survey the emergence and development of ITr *research*, to "take its temperature" and contribute to the writing of the history of this subfield of enquiry. In so doing, we intend to complement and extend the scope of the joint project, currently underway at the University of Lisbon Centre for English Studies and the Research Centre for Communication and Culture (Universidade Católica Portuguesa), which mainly aims at mapping the historical development of ITr *practice* (see, e.g., Assis Rosa, Pięta, and Bueno Maia 2017; Pięta 2019; Pięta 2014).

Another (equally important yet much more personal) motivation for combining these two concepts is the willingness to gratefully acknowledge our debt to Professor Teresa Seruya, a role model and a leader to so many of Portuguese scholars working in the History of Translation, who perhaps more than anyone else has been concerned with the systematic writing of the history of translation in Portugal, thereby drawing our attention to the need of systematic studies on ITr in Portugal and beyond.

Since the writing of the history of ITr research is still in its very early stages, this article will not provide definitive answers. Rather, it will provide an overview of some of the main patterns, focus on unanswered queries related to the history of ITr research and discuss possible ways in which these queries can be answered by future studies in the field.

Following D'hulst (2010), the article will be structured around an oratorical technique often used to generate and cluster ideas. Typically, the technique boils down to eight opening questions (*quis*, *quid*, *ubi*, *quibus auxiliis*, *cur*, *quomodo*, *quando*, *cui bono*?) but for reasons to do with the current stage of our project only six of them will be addressed here. Each of the six questions lead to more specific queries and, subsequently, to the discussion of research avenues worthy of systematic exploration in the future. Importantly, since the 'quid' question is the most pressing one (as will become clear in Section 2), it will be developed in greater detail.

2. *Quid?*

In D'hulst's text, the 'quid' (i.e., 'what') question comes second in the list, following Cicero, Quintilian and Matthew of Vendôm. And this is so despite the fact that in most research project in Translation History one typically starts by asking "what has been translated? And what not?" (D'hulst 2010: 4). If we bear in mind the primary aim of the '5 Ws and one H' approach, historically used to explore and (notably) present the circumstances that could mitigate or aggravate a case in a trial (Francozi 2012: 76), it seems reasonable to suggest that D'hulst's (2010) sequence (where the 'quis?' comes before the 'quid?') is more adequate to the narrative of the results of research projects in Translation History (e.g., this translator authored this translation) and less adequate to the rendering of the story of such research projects (e.g., what translations were published in a given context?), at least as far as the past and present of the discipline in Translation Studies is concerned.

In other words, if we take into consideration the invisibility in which translators have been kept throughout cultural history (Venuti 1995) and the low prestige of translation as a cultural object in both past and present times (Maia, Pinto, and Pinto 2014b, xvi), leading to a longstanding silence of Cultural History about translation, it seems licit to argue that much more projects in Translation History need to begin by the 'quid?' question before they can address other questions, such as 'quis?'. Professor Teresa Seruya's experience in Portuguese academia as a coordinator of projects (both individual and collective) in Translation History is a case in point. Since this article also aims to pay tribute to her scientific legacy, we find it only fitting to zoom in on the relevant highlights of this experience before we proceed further with our main argumentation.

2.1. The 'quid' question viewed through the lens of Teresa Seruya's scientific legacy

According to her personal website (https://www.teresaseruya.com.pt), Teresa Seruya has successfully supervised five PhD theses in Translation History. Three of them aimed at answering a 'quid?' question, thus firstly pursuing a much-needed task of offering a panoramic view of what has (not) been translated in Portugal. The concrete primary questions these projects sought to answer may be rephrased as follows:

(i) 'which World War narratives were translated into Portuguese?' (Moniz 2006);

(ii) 'what literary works were translated from Czech into Portuguese?' (Špirk 2011);
(iii) 'what literary works were translated from Polish into Portuguese?' (Pięta 2013).

The most recent PhD thesis concluded under Teresa Seruya's supervision aimed at exploring a 'quomodo' question, specifically, 'how was Polish literature translated into Portuguese?' (Swiatkiewicz 2017). It is thus telling that such a research project follows (and not proceeds) Pięta's project (2013) addressing the 'quid' query. A particular case is Lopes's PhD thesis, also supervised by Teresa Seruya (Lopes 2010). This project had as its central research question 'quis?', notably, 'how was authorship constructed in the Portuguese translations of Walter Scott's historical novels?', it nevertheless began with the archaeological endeavour of discovering which Scott's novels were translated into Portuguese and, only then proceeded to document Scott's translators (Lopes 2010: i).

The collective research projects Teresa Seruya has coordinated also seem to point to the precedence of the 'quis?' question over the remaining queries. That is to say, they stress the need to firstly delineate a comprehensive panorama of what was translated and what was not in a particular context, before focusing on the agents, strategies or literary fashions, to name but a few relevant issues. The first collective project is presented as follows:

> [T]he research project *Literary History and Translations. Representations of the Other in the Portuguese Culture*, that underwent between 1998 and 2005 at the CLCPB — Centre of Portuguese and Brazilian Literature and Culture (Universidade Católica Portuguesa), aimed at studying the presence of translation in the Portuguese culture, by looking for mentions to translation in Histories of Portuguese Literature. The expectations laid out in similar studies that had been conducted on foreign Literary Histories. However, this project's results informed of an extremely reduced acknowledgement of translations' role by the Portuguese Literary Historiography. The second part of this project was dedicated to case studies, the privileged form of accessing the reality of the field, i.e., to the existing translations and their various contexts. (Seruya 2018: 14)

Hence, this first research project led by Teresa Seruya diagnosed the need to identify first and foremost (and from scratch) the existing translations of literature in the Portuguese culture. To put it differently, the researcher who wishes to (re)write the history of Portuguese original writing has at his/her disposal a series of previous historical works that have been establishing and rescuing from oblivion a bibliography of published works. And this holds true

despite the (key) fact that these works tend to perpetuate a rather small portion of the vaster reality of original writing, selected by specific historical criteria, namely, poetics and ideology, as emphasized, for instance, by Bassnett-McGuire and Lefevere (1990). As far as writing the History of Translation in Portugal is concerned, Teresa Seruya understood in 2005 that it was necessary to begin asking what has (not) been translated in Portugal or, differently put, that historical research should begin by asking the 'quid?' query.

To address the 'quid? query', understood as the first step towards Teresa Seruya's long-standing *desideratum* of writing a History of Translation in Portugal (Seruya 2018: 7), a new collective research project was designed and put forward. *Intercultural Literature in Portugal 1930-2000: a Critical Bibliography* [henceforward referred to as Intercultural Literature] is a joint venture of CECC (Research Centre for Communication and Culture) and ULICES (University of Lisbon Centre for English Studies) and lead to the creation of an online database of Portuguese-language translations of literature published in book form in Portugal between 1930 and 2000. This time span covers the period left out by Gonçalves Rodrigues' seminal work — *A tradução em Portugal* [*Translation in Portugal*], a catalogue of translations into European Portuguese published between 1495 and 1930.

The conceptual and methodological choices put forward in this project are presented on the project website (www.translatedliteratureportugal.org/eng). Here we will be focusing mainly on three sections therein: *a*) "Description of the project" (which contains a list of nine steps followed by the research team in the designing of the project as well as the actual putting together of the bibliography; *b*) "Key concepts and sources" (which discusses the project's theoretical framework and the bibliography; and *c*) "Checking data" (which discusses the methodological framework of the project).

As the webpage informs, the first step in the development of Intercultural Literature consisted of "[an] initial reflection about the concepts of translation and literature." To tackle the complex task of adopting an operative definition of both literature and translation, project coordinators chose to privilege the social and intersubjective notions of these complex concepts:

> For one, translation is a problematic concept, which lacks consensual definition. In the field of literary translation, we find works labelled as "versions", "free versions", "adaptations" etc., as well as (many) cases of ITr, and, above all, pseudotranslation or fictitious translations — that is, texts that are presented as translations but which do not have any original behind them. This research project, which was inspired by the work of Israeli professor and researcher and internationally recognized pioneer of Descriptive Translation Studies, Gideon

> Toury (1942-2016), uses the concept of "assumed translations"; that is to say, it considers translations to be any literary works that were introduced into the Portuguese market as translations and are thus **considered to be such by readers**. (CECC and CEAUL 2010, emphasis added)

It goes without saying that the adoption of such functional concept of translation in the Intercultural Literature project — a translation is what readers consider as a translation — depends on the existence of a generalized awareness of the existence of a particular literary object called translation. And this holds true, even if the majority of readers remains ignorant of what translating a foreign literary text actually entails.

Pseudotranslation is here a telling case in point. Such literary ruse stems from an exploitation of the readers' shared knowledge and ignorance vis-à-vis translation. Specifically, readers display both a solid awareness of what a translation looks like and, at the same time, a disregard for the process by which a translation (any translation) comes into being. This argument brings us close to Ferreira Duarte's work on the importance of trust in translators, literary agents and training institutions (rather than any knowledge of translation *per se* form the part of the consumers) for the functioning of translation.

> [What makes translation possible?] Rather, my question takes translation to be, first and foremost, a social fact, involving production, transmission and consumption under specific circumstances and by specific agents. It could thus be more precisely and extensively rephrased as follows: translation is part of our daily lives; we are unable to imagine the world as we know it properly functioning in the absence of translations, yet the exact nature of the relationship between source text and target text appears to be opaque, even mysterious. (Duarte 2012: 19)

Moving back to the consideration of how this argument informs the theoretical framework of Intercultural Literature, it becomes clear that this historical project, which aims at exploring the initial question 'quid?' in Translation History, rely on the existence of a describable collective pact on what is considered as a translation in society. This collective pact, based on the belief that any target text renders its source text in an accurate and faithful manner is what, according to Ferreira Duarte, makes translation possible.

The methodology adopted within Intercultural Literature was, logically, informed by this project's conceptual framework, particularly, the concept of translation discussed above. With the aim of exploring what has been translated into Portuguese between 1930 and 2000, the research team has taken the following steps: "creation of preliminary lists of literary texts translated into

Portuguese and published in book form in Portugal; location of each volume in order to check the data, correct it and/or add to the record" (CECC and CEAUL 2010). Hence, a first step consisted of putting together a preliminary list of translated items from catalogues. The different entries in this list would be/were afterwards revised, corrected and/or completed by the examination of the actual volumes. About this examination, the section "Checking data" clarifies: "All volumes of translation recorded in this database were consulted physically. These then became the **definite** sources for the data supplied (as regards dates, titles, etc." (CECC and CEAUL 2010, emphasis added).

From the above, it becomes clear that data collecting within the framework of Intercultural Literature relies on the examination of paratexts, including both epitexts (paratextual information which accompany the literary text from a distance, such as catalogues) and peritexts (paratextual information which shares the space of the volume with the literary text, such as dates and titles on the cover, etc.) (Genette 1991).

In order to understand how this methodology is in line with the concept of translation adopted within the Intercultural Literature project — a translation is a literary text the readers consider as a translation — it is beneficial to import João Ferreira Duarte's reading of Gideon Toury in the previously cited article. To explore the way how a literary object is considered as a translation by readers who lack knowledge about the process behind translation, Ferreira Duarte argues:

> In his book, *Descriptive Translation Studies and beyond*, Gideon Toury pointed out that 'when a text is offered as a translation, it is quite readily accepted bona fide as one, no further questions asked. (26) From the ordinary reader's point of view, this may sound trivial, like stating the obvious [...]. (Duarte 2012: 20)

The way a literary text is offered as a translation for lay readers is through paratext. Traditionally, a target text is firstly presented as a translation in its peritext and this peritextual information is, then, retrieved in different epitexts.

Last but not least, it should be rendered explicit that the inference of the role played by paratexts in the social functioning of translation informed the methodology of research projects in Translation History other than Intercultural Literature. For instance, Pym (1998) suggests a working definition aimed at assisting the researcher to classify cultural objects as translations. As it is clear by the following quotation, this working definition is based on the examination of target texts' paratexts: "[if] a paratext allows different discursive slots for an author and a translator, then the text may be said to be a translation" (Pym 1998: 62).

2.2. The 'quid' question viewed through the lens of indirect translation research

Shifting our attention back to the history of ITr research, the following arguments will be discussed in the remainder of this section:

(i) Due to the marginalization of translations by national(istic) historiography, projects in Translation History must begin by exploring from scratch the 'quid?' question, which is to say, they have to seek to delineate a comprehensive panorama of what was translated and what was not in a given context.

(ii) Research projects in Translation History, such as Intercultural Literature or Pym (1998), tend to adopt a functional concept of translation which stems from the existence of both a generalized awareness of what a translation product or object is and readers' disregard for all elements, stages or materials that take part in the process of translation.

(iii) Following (i) and (ii), collecting data so as to explore the 'quid?' relies mainly on the examination of paratexts, since it is through paratextual presentation that the translation pact is activated.

The above argument for the primary status of the 'quid?' question in Translation History research is relevant for the evaluation of the history of ITr research, because it paves the way to understand why ITr history is still a dream far from coming true. In other words (and leaning onto Teresa Seruya's example), if every research project in Translation History should begin by examining what has been translated and what has not, history of ITr should begin with the construction of database of what has been indirectly translated and what has not. And this will be impossible until a consensual operative definition of ITr is reached.

In other words, researchers still lack a definition that may serve the primary research task of identifying an ITr, namely, vis-à-vis non-ITrs (be it a direct translation or other non-ITr types). Every definition that is put forward for ITr either expands the notion to a point where it coincides with translation *tout court* or it limits ITr to very specific text types thus leaving out neighboring phenomena.

Let us read one the most quoted definitions of ITr so as to assess the questions that it raises and the limits it imposes. Kittel and Frank (1991: 3) defined ITr as "[a translation] based on a source (or sources) which is itself a translation into a language other than the language of the original, or the target language." Immediate questions pop up into our minds that have to do

with this tripartite definition of ITr: at least three (even though there can be more) texts (two translated and one original) and at least three languages (it is unclear whether or not there can be more). Regarding the number of texts, do these include translation drafts or is it mandatory that these three (or more) texts are published? As to the notion of 'sources', if ITr is based on one or several (translated) sources, does this mean that direct translations have only one source which is the 'original'? What about the sources used in the production of that 'original'? Concerning languages, when is it safe to state that a language is other than the language of the original and that of the target text? Is a tripartite translation Middle English — Modern English — Portuguese an ITr? And how to deal with the fact that Jack Kerouac's *On the Road* opening lines were originally written in (Québécois) French and, afterwards, self-translated into English and that it was the (complete) English text that was translated as the original? Does this make Margarida Vale de Gato, who recently translated Kerouac's book into European Portuguese from English, an indirect translator (so a relay taker)?

Questions and borderline cases abound, due to the complexity of the concept of ITr. At the same time, it could be argued that the concept of translation is equally challenging and that this did not prevent historical research projects, like Intercultural Literature, to come forward and build a catalogue of translations published in book form in Portugal. As previously said, this project adopted a functional concept of translation: a translation is what readers consider to be a translation.

However, it is still unclear whether or not readers are aware of the existence of a particular type of translation called ITr. Even though we do not yet have data to confirm our suspicion, we are convinced that ITr remains unknown for the majority of literary consumers outside academia. And the reasons for this suspicion are twofold. On the one hand, in different disseminating activities led under the IndirecTrans project, we were able to begin assessing (rather randomly), the information and/or preconceived ideas readers shared about ITr. For example, in 2015 the IndirecTrans project was invited to take part in the literary seminar *Entrelinhas*, organized by the association Youth4Tomorrow. When asked about what ITr was and what it entailed in terms of faithfulness to the original work, the audience, composed mainly of young students interested in literature, provided two types of answers. The majority of the public had never heard of ITr and did not know what it consisted of. One (older) reader who presented herself as a Murakami's enthusiast, was aware that Murakami's novels had been translated into Portuguese *via* English and considered this fact of "no importance".

On the other hand, and more importantly, Ferreira Duarte's description of the functioning of the collective pact that enables translation suggests that

lay readers are most probably not aware of ITr. As mentioned before, Ferreira Duarte argues that readers trust all literary translations to offer a transparent equivalent of the original piece. This is what sustains the collective illusion that reading a translation is reading the exact text the original author would have written if he had written his/her work in the target language. What is more, this trust both depends on and leads to a concealment of the mediating process that bridges between the author of the original and the reader of the translation. The anecdotical example Ferreira Duarte gives is telling: "I am reading Pamuk, so I say, but not a single word that I am reading was written by him" (2012: 21). This sentence denotes readers' disregard for all processual elements translating a foreign text entails, which includes the use of one or many sources. At the same time, if readers trust that an English or a Portuguese translation of a Pamuk's novel offers the experience of reading Pamuk's writing in English or in Portuguese, then translating directly or indirectly may be, indeed, 'of no importance'.

Our argument should begin to be clearer by now. It is our contention that a comprehensive catalogue of ITrs in Portugal, which would constitute the necessary first step in the writing of a history of ITr in Portugal, is currently not feasible due to the lack of an established consensual definition of ITr. While translation history projects, e.g. Intercultural Literature, have the choice of adopting a functional concept of translation, generalized social construct of what ITr is for/according to readers seems to be non-existent.

To make matters worse, not only the theoretical framework adopted within Intercultural Literature project is not fitted to our object of inquiry, but also methodological choices for collecting and checking data cannot be imported from this project or the one developed by Pym (1998). This is due to the fact that the indirectness of literary exchanges is frequently omitted or covert by the paratextual apparatus of the target text. This fact, according to Ringmar , hinders the possibilities of using paratexts as the main source of information in the research on history of ITr:

> The fact that a book has been indirectly translated cannot always be easily arrived at. The information in catalogues and bibliographies is mostly based on paratexts on title-pages and is consequently as reliable as its sources, which means that it is not always to be trusted. (Ringmar 2007: 7)

All this is means that one cannot fully answer other historical questions outlined below without first tackling the 'quid' query. It also explains why despite years of collective efforts, the writing of a history of ITr research is still in its early stages.

3. *Quis?*

The 'quis' question relates to those doing research on ITr. Pięta's (2017: 200) bibliometric research covering scientific publications specifically dedicated to ITr shows that the overwhelming majority of authors are represented by just one publication and that only very recently (from the late 2000s onwards) a few researchers here and there started to give a certain degree of priority to ITr in their research agenda. Differently put, it seems safe to suggest that from the standpoint of scholarly commitment, ITr had traditionally been an incidental field of study, into which authors had occasional forays, typically within their wider areas of specialization. Pięta (*ibidem*: 200) also shows that the overwhelming majority of publications are one-author publications, which may suggest that team efforts are very few and far between. Finally, MA and PhD theses on ITr seem to be becoming more common, thus supporting the characterisation of ITr as an emerging research trend: scholars seem to be increasingly embarking on large scale projects, and more early-stage researchers appear to have found an interest in this niche topic (witness, e.g., the QuantiQual project recently launched at the Trinity College Dublin and Dublin City University; or Cheng Guanyu's ongoing doctoral project about Portuguese ITrs from Chinese, developed at Universidade Católica Portuguesa).

More in-depth studies are clearly needed to allow for the evolving profile of ITr researchers to be fully understood. For example, new techniques such as online surveys, interviews, web logs and the like may become equally instrumental in describing the role specific scholars have played in the evolution of this subfield of research. What is more, a bibliometric study on keywords used in publications on ITr could also be useful in checking which wider areas of specialization lead to scientific interest in the practice discussed here.

4. *Quibus auxiliis?*

The 'quibus auxiliis' question encourages us to look more closely at various types of instances that offer various forms of support to ITr research, as well as at the various effects of such support. One way of answering this question could consist in exploring which theoretical and/or methodological framework provides a fruitful ground for scholarly enquiries into ITr. An answer to this question is far from simple but could certainly include the target-oriented frame of reference for the study of translation, as it makes it more than legitimate to engage in Translation Studies without the existence not only of a mediating

text, but also of a source text (e.g. the already mentioned pseudotranslation) or a target text (e.g. non-translation).

Another way of addressing the 'quibus auxiliis' query involves looking into the evolution of more or less formal network structures existing between ITr researchers, their institutions and funding bodies. It would be particularly relevant to see to what extent and how exactly these structures condition the generation of new knowledge on ITr and the securing of funding for dedicated research.

5. *Cur?*

To raise the 'cur' question about ITr research implies the search for the conditions under which a given type or angle of research happened to develop and eventually become successful. For instance, it may be interesting to enquire into why research on ITr has focused mainly on literature (and, to a lesser extent, interpreting) rather than other text types (e.g. scientific, technical, religious, machine, audiovisual, community — to name but a few domains where indirect translation is far from rare). It may also seem productive to verify why ITr researchers whose research focuses on central languages are hardly ever interested in the mediating role of these languages. Witness, for instance, the somewhat surprising lack of systematic research by German scholars on the mediating role of Middle Low German in the Hanseatic League, roughly 14th - 17th centuries.

The 'cur' question may also explore reasons why ITr has never been a hot topic in translation research. Perhaps the most frequent justification for this is that ITr is heavily loaded with pejorative connotations, in that it reportedly leads to poor results (Dollerup 2014; Landers 2001; Ringmar 2012; Sin-Way 2004; St. André 2009). As stressed in Pięta (2019), although definitely significant, this justification cannot have been absolutely determining: various professional and scientific contexts show that a practice does not need to provoke positive connotations to be amply researched (e. g., a translation has low symbolic capital when compared to an original text, but this has not prevented translation from becoming the object of research in what is now a successful scientific discipline, cf. Maia, Pinto, and Pinto 2014a, 320). Another, according to Pięta (2019) far more determining justification, has to do with the fact that translation research in general has been influenced by reductionist, or even imperialistic approaches (Cronin forthcoming). It mostly concerns translations between the so-called (hyper)central (Heilbron 1999) languages, while ITr is typically studied in

relation to peripheral languages (*ibidem*); that is, a much less commonly studied linguistic combination.

6. *Quomodo?*

The 'quomodo' question provides an excellent opportunity to look into how exactly researchers in different branches of Translation Studies have studied ITr. One way of approaching this question is to focus on methods used in the identification of intervening languages and texts or, to put it differently, in diachronic reconstructions of where specific ITrs really come from. At a core, all these methods aim to overcome obstacles like:

(i) the uniformity of textual-linguistic make-up of translations from different languages (Toury 1995);
(ii) the fact that translators, interpreters and other translation agents tend to be reluctant to let researchers look over their shoulders and monitor their work procedures (for psychological, commercial, institutional or other reasons);
(iii) the fact that for older texts, and often even for more recent ones, the basic documentation (drafts, templates, working notes, manuscripts, etc.) is simply not available;
(iv) the fact that databases and bibliographies of translations are often unreliable in that they camouflage the indirectness of translations (Ivaska and Huuhtanen forthcoming).

One noteworthy conclusion of such an approach to the 'quomodo' question is that, irrespective of the type of text (scientific, literary, etc.), product-oriented methods (e.g., frame analysis, discourse analysis, corpus comparison, recourse to stylometry or linguistic forensics) have by and large proven insufficient and are now increasingly combined with process- and/or participant-oriented approaches (such as eye-tracking, keystroke logging, interviews, non-participant observations).

7. *Cui bono?*

The 'cui bono' query invites us to consider the impact of translation research. Since systematic research on ITr is still relatively recent, it seems too early to pinpoint specific palpable accomplishments with this respect. It thus makes much more sense to focus on the proven potential of this research. With

this in mind, it seems particularly interesting to ponder how this still niche subfield can contribute to the development of Translation Studies in general.

First, as mentioned in Maia, Pięta and Assis Rosa (2018), while looking into the complex source-mediating-target text/language/culture situations, ITr research stresses the complex tripartite nature of many translation processes (Ivaska and Huuhtanen forthcoming), thus debunking the binary relationship between source text and target text that underpins the Western notion of translation (Delabastita 2008: 239).

Second, since ITr research inquiries into issues like the probabilistic genealogies of texts, the circulation of texts and ideas, power struggles among dominant and dominated cultures and groups, or the implications of central language/culture mediation (to mention just a few key issues, Assis Rosa, Pięta, and Bueno Maia 2019), it may lead to a stimulating interaction with other disciplines that are also interested in these matters.

Third, by doing all this, ITr research could also help in mitigating the cultural and linguistic imbalance of Translation Studies discipline, where niche, globally peripheral spaces are said to rarely generate new theoretical insights and are rather limited to testing theories generated by central, mainstream zones (Chang 2018). Last but not least, research on ITr may add a new twist to Translation Studies debates related to some of the main concerns of the world we live in — such as language domination, migration crisis — as they often imply or employ ITr (Pięta 2019).

What is more, as translators are assumed to be among those who benefit most from translation research, one could also try to explore how research on ITr can enrich translator training. For instance, as suggested by Maia, Pięta, and Assis Rosa (2018); Maia, Pięta, and Torres Simón 2018; and Pięta, Maia, and Torres Simón (2019), ITr may prove to be a powerful pedagogical tool in the increasingly common multi and/or plurilingual translation classrooms, where the teacher wants to make full use of the linguistic diversity (e.g., Multilingual Translation Workshops). It may also be beneficial to translators who are already in the market, work with languages of lower diffusion and want to refresh their skills (e.g., video game localisers, subtitlers, audiovisual translators or translators working in international organizations). Even more importantly, research on ITr can provide useful insights for translators producing mediating texts, whose copyrights are more often than not disregarded by subsequent translators and/or the publishers they work with, as they are not credited nor paid for the use of their translated versions (as implied by Maia's ongoing research).

There are questions galore. It is therefore urgent that research — hopefully also the one developed in Professor Teresa Seruya's home universities (i.e., University of Lisbon and Universidade Católica Portuguesa), building on her scientific legacy — will yield quality answers.

References

Assis Rosa, Alexandra, Hanna Pięta, and Rita Bueno Maia. 2017. "Theoretical, Methodological and Terminological Issues Regarding Indirect Translation: An Overview." *Translation Studies* 10 (2): 113-132.

Assis Rosa, Alexandra, Hanna Pięta, and Rita Bueno Maia, eds. 2019. *Indirect Translation: Theoretical, Methodological and Terminological Issues*. London: Routledge.

Bassnett-McGuire, Susan, and André Lefevere. 1990. *Translation, history and culture*. London: Pinter.

CECC and CEAUL. 2010. "Intercultural Literature in Portugal 1930- 2000: A Critical Bibliography." Accessed January 2016. http://www.translatedliteratureportugal.org.

Chang, Nam Fung. 2018. "Voices from the periphery: further reflections on relativism in translation studies." *Perspectives* 26 (4): 463-477. https://doi.org/10.1080/0907676X.2018.1443731.

Chesterman, Andrew. 2017. *Reflections on Translation Theory: Selected Papers 1993-2014*. Amsterdam: John Benjamins.

Cronin, Michael. submitted. "Interview by Rita Bueno Maia."

D'hulst, Lieven. 2010. "Translation history." In *Handbook of Translation Studies* vol. 1, edited by Yves Gambier and Luc Van Doorslaer, 397-405. Amsterdam: John Benjamins.

Delabastita, Dirk. 2008. "Status, origin, features: Translation and beyond." In *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*, edited by Anthony Pym, Miriam Shlesinger and Daniel Simeoni, 233-247. Amsterdam: Benjamins.

Dollerup, Cay. 2014. "Relay in Translation." In *Cross-linguistic Interaction: Translation, Contrastive and Cognitive Studies*, edited by Diana Yankova, 21-32. Sofia: St. Kliminent Ohridski University Press. Original edition, http://cay-dollerup. dk/publications.asp.

Duarte, João Ferreira. 2012. "Trusting translation." *Anglo-Saxonica, III Série* 3: 17-38.

Francozi, Roberto. 2012. "On quantitative narrative analysis." In *Variety of narrative analysis*, edited by J. A. Holstein and J. F. Gubrium. Thousand Oaks: Sage.

Gambier, Yves. 1994. "La retraduction, retour et détour." *Meta: Journal des traducteurs* 39 (3): 413-417. https://doi.org/10.7202/002799ar.

Genette, Gérard. 1991. "Introduction to the Paratext." *New Literary History* 22 (2): 261-272. https://doi.org/10.2307/469037.

Heilbron, Johan. 1999. "Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System." *European Journal of Social Theory* 2 (4): 429-444. https://doi.org/10.1177/136843199002004002.

Ivaska, Laura, and Suvi Huuhtanen. forthcoming. "Beware the source text: Five (re)translations of the same work, but from different source texts."

Kittel, Harald, and Armin Paul Frank. 1991. *Interculturality and the historical study of literary translations*. Vol. Bd 4. *Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung*. Berlin: E. Schmidt.

Landers, Clifford E. 2001. "Indirect Translation." In *Literary Translation: A Practical Guide*, 130-131. Clevedon: Multilingual Matters.

Lopes, Alexandra. 2010. "Poéticas da Imperfeição. Autores e tradautores na primeira metade de Oitocentos: Walter Scott e André Joaquim Ramalho e Sousa." Unpublished PhD Thesis, Universidade Católica Portuguesa.

Maia, Rita Bueno, Hanna Pięta, and Alexandra Assis Rosa. 2018. "Unleashing the potential of indirect translation." International Conference "CETRA Publishing in Translation Studies", Antwerp.

Maia, Rita Bueno, Hanna Pięta, and Ester Torres Simón. 2018. "Bringing indirect translation into translation curriculum." Salamanca, November.

Maia, Rita Bueno, Marta Pacheco Pinto, and Sara Ramos Pinto, eds. 2014a. *How Peripheral Is the Periphery?* Cambridge: Cambridge Scholars.

Maia, Rita Bueno, Marta Pacheco Pinto, and Sara Ramos Pinto, eds. 2014b. "Introduction: Portugal and Translation between Centre and Periphery." In *How Peripheral is the Periphery: Translating Portugal Back and Forth: Essays in Honour of João Ferreira Duarte*. Cambridge: Cambridge Scholars.

Moniz, Maria Lin. 2006. "Das Narrativas da Grande Guerra em Traduções Portuguesas". Unpublished PhD thesis, University of Lisbon.

Pięta, Hanna. 2013. "Entre Periferias: Contributo para a história externa da tradução da literatura polaca em Portugal (1855-2010)." Unpulished PhD thesis, Univ. Lisbon. http://repositorio.ul.pt/handle/10451/9763.

Pięta, Hanna. 2014. "What Do (We Think) We Know about Indirectness in Literary Translation? A Tentative Review of the State-of-the-art and Possible Research Avenues." In *Traducció indirecta en la literature catalana*, edited by Ivan Garcia Sala, Diana Sanz Roig and Bożena Zaboklicka, 15-34. Lleida: Punctum.

Pięta, Hanna. 2017. "Theoretical, methodological and terminological issues in researching indirect translation: A critical annotated bibliography." *Translation Studies* 10 (2): 198-216.

Pięta, Hanna. 2019. "Indirect translation: Main trends in practice and research." *Slovo.ru: baltijskij accent*. 10 (1): 21. https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/324/4-Пиета_21-36.pdf.

Pięta, Hanna, Rita Bueno Maia, and Ester Torres Simón. 2019. "Translating for/from translation, reducing inequalities." Ciência 2019, Lisbon, July.

Pym, Anthony. 1998. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome.

Ringmar, Martin. 2007. "Roundabout Routes: Some Remarks on Indirect Translations." *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2006*, edited by Francis Mus. Leuven: CETRA. http://www.arts.kuleuven.be/cetra/papers/files/ringmar.pdf.

Ringmar, Martin. 2012. "Relay Translation." In *Handbook of Translation Studies*, edited by Yves Gambier and Luc van Doorslaer, 141-144. Amsterdam: John Benjamins.

Seruya, Teresa. 2018. *Misérias e esplendores da tradução no Portugal do Estado Novo*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

Sin-Way, Chan. 2004. "Indirect Translation." In *A Dictionary of Translation Technology*. Hong Kong: The Chinese University Press.

Špirk, Jaroslav. 2011. "Ideology, Censorship, Indirect Translations and Non-translation: Czech Literature in 20th Century Portugal." Unpublished PhD thesis, Univerzita Karlova.

St. André, James. 2009. "Relay." In *Routledge Encyclopedia of Translation Studies,* 2nd ed., edited by Mona Baker and Gabriela Saldanha, 230-232. London: Routledge.

Swiatkiewicz, Teresa. 2017. "Normas, estratégias e técnicas na tradução literária direta do polaco para o português europeu (1990-2010)." University of Lisbon.

Toury, Gideon. 1995. "A Lesson from Indirect Translation." In *Descriptive Translation Studies and beyond*, 129-146. Amsterdam: Benjamins.

Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility*.

Reflexões em torno do conceito de "pegada tradutológica": uma proposta metodológica à luz do trabalho de Teresa Seruya

Fernando Ferreira Alves
Universidade do Minho

Resumo Partindo dos contributos de Teresa Seruya para o estudo da literatura traduzida enquanto ferramenta para captar e descrever as dinâmicas associadas à circulação das traduções, o presente artigo pretende descrever uma proposta metodológica de análise dos fenómenos tradutórios decorrente de um projeto pedagógico designado *TSI_UMinho: Tradução Sob Investigação* orientado para mapear, cartografar e avaliar a circulação dos produtos traduzidos. A abordagem proposta, ancorada na didática, formação e ensino da tradução segundo o modelo socioconstrutivista, orientado para contextos e enquadramentos profissionais, contribui para a sensibilização dos alunos em torno das questões relacionadas com as dinâmicas, fluxos e processos associados à tradução em contexto profissional. O modelo apresentado permite, ao mesmo tempo, a respetiva capacitação e desenvolvimento de competências reflexivas direcionadas para a consciência e análise da multiplicidade de traduções que enformam o quotidiano traduzidos no quotidiano, bem como a identificação dos múltiplos agentes envolvidos no processo, enquanto potencial plataforma para o estabelecimento e análise de relações sistémicas entre línguas e culturas.

1. Introdução e âmbito

Partindo do conceito operacional de *Translator Studies* (Chesterman 2009), em particular nos seus diferentes níveis de operacionalização, recorremos à metáfora da "pegada tradutológica" para apresentar uma proposta metodológica de análise dos fenómenos tradutórios decorrente de um projeto pedagógico designado *TSI_UMinho: Tradução Sob Investigação (A Tradução que nos Rodeia)*. O mesmo é desenvolvido no âmbito da UC Tradução Especializada I e II do 3.º e último ano da licenciatura em Línguas Aplicadas (LA), da Universidade do Minho, e envolve cerca de 50 alunos por ano/semestre académico, incluindo ainda alunos Erasmus e alunos internacionais. O projeto é posteriormente retomado a nível da pós-graduação, com a extensão dos trabalhos desenvolvidos no contexto do Mestrado em Tradução e Comunicação Multilingue (MTCM), da Universidade do Minho.

O presente artigo centra-se na didática, formação e ensino da tradução tendo como base os princípios desenvolvidos para uma aprendizagem ativa, colaborativa e transcultural orientada para contextos e enquadramentos

profissionais segundo o modelo socioconstrutivista de Donald Kiraly (Kiraly 2000 e Kiraly et al. 2013), contando ainda com os aportes teóricos de Catherine Way (2009). A abordagem proposta contribui para a sensibilização dos alunos em torno das questões relacionadas com as dinâmicas, fluxos e processos associados à tradução e, ao mesmo tempo, permite a respetiva capacitação e desenvolvimento de competências reflexivas direcionadas para a consciência e análise da multiplicidade dos produtos traduzidos no quotidiano (Kiraly et al. 2013).

Pretende-se descrever genericamente uma proposta metodológica qualitativa e quantitativa ancorada no domínio dos Estudos Descritivos de Tradução, destinada a mapear, cartografar e avaliar a circulação dos produtos traduzidos e, em simultâneo, capaz de detetar a "pegada" dos múltiplos agentes da tradução, inserida no ecossistema tradutológico de destino (Hostová 2016 e Cronin 2017), enquanto potencial plataforma para o estabelecimento e análise de relações sistémicas entre línguas e culturas.

2. Enquadramento teórico no domínio dos Estudos de Tradução

Assumimos como referência basilar o legado e influência ímpares do trabalho produzido por Teresa Seruya ao longo de cerca de duas décadas (sensivelmente entre 2001 e 2019) no domínio da história da tradução, em torno da análise (diacrónica e sincrónica) da literatura traduzida e da circulação das traduções em Portugal, enquanto ferramenta indispensável para captar, descrever e "(re)cartografar"[1] as dinâmicas associadas aos fenómenos tradutórios.

Socorremo-nos, em concreto, das palavras de Teresa Seruya apresentadas no Capítulo 1, "Fazer história da tradução e escrever uma história da tradução: as questões principais e alguns exemplos do caso português", do volume *Misérias e Esplendores da Tradução no Portugal do Estado Novo* (2018), para justificar o âmbito, alcance e pertinência do trabalho aqui apresentado, pela forma como o mesmo se abre a múltiplas e enriquecedoras abordagens e interpretações conceptuais e metodológicas:

> Para começar a escrever uma história da tradução em Portugal em tempo útil, há que recorrer ao conhecimento já existente. [...] Não dispensando a arqueologia (facilitada pelas bibliografias), terá de haver um enfoque bastante seletivo ou em tradutores, ou em géneros, ou em *corpora* textuais, em editoras, ou ideias

[1] Aludimos, em concreto, ao projeto desenvolvido pelo grupo de investigação em história de tradução do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa, possibilidade de "(Re)Cartografar os Estudos de Tradução no Século XXI".

> dominantes sobre tradução; claro que a combinação de mais do que um constituinte do processo de tradução também acontecerá certamente. Ou seja, far-se-á a história do que propomos que seja destacado em cada momento, por variadas razões. (Seruya 2018: 36-37)

Assumimos igualmente como de particular relevância para o presente artigo o projeto de investigação "História Literária e traduções. Representações do Outro na cultura portuguesa", com início em 1998, sedeado no Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira da Universidade Católica (e que resultou na realização, em 1999, de um colóquio sobre esta temática), numa investigação que, segundo a autora, comporta as "'intra-relações' (estratos canonizados/não-canonizados, dinâmicas e relações centro e periferia, repertório, elementos de inovação/conservadorismo, 'vida literária'), bem como as 'inter-relações' do polissistema com os sistemas adjacentes ou pertencendo a outras comunidades" (Seruya 2001: 213), ao mesmo tempo que permite a descrição e análise da sua dimensão e conceção topológicas do sistema literário e das suas componentes e subsistemas. Este tópico seria mais tarde retomado pela autora ao nível da "arqueologia da tradução no Estado Novo", na sua "Introdução a uma bibliografia crítica da tradução de literatura em Portugal durante o Estado Novo" (Seruya 2009: 69).

Falamos ainda do importante contributo da autora e investigadora (em colaboração com Marta Teixeira Anacleto, Maria dos Anjos Guincho, Dionisio Martinez Soler, Maria Lin Moniz e Alexandra Lopes) para a visibilidade dos Estudos de Tradução em Portugal, decorrente do artigo de 2007, "Notes for a cartography of literary translation history in Portugal" (Gambier et al. 2004: 59-71), onde as autoras fornecem uma panorâmica completa e abrangente sobre os esforços desenvolvidos para identificar o trabalho dos tradutores literários em Portugal, partindo da metáfora da escavação arqueológica, como forma de detetar aquilo que designam como "underground agents".

Será igualmente pertinente destacar outros trabalhos e projetos desenvolvidos por Teresa Seruya que, a nosso ver, representam subsídios significativos para o estudo da sociologia das traduções e importância da receção das traduções no contexto sociocultural de chegada como produtos num mercado internacional, nomeadamente "The Project of a Critical Bibliography of Translated Literature and its Relevance for Translation Studies in Portugal, Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)" (Seruya *et al*. 2013), bem como o seu papel congregador enquanto organizadora dos volumes *Estudos de Tradução em Portugal — Colecção Livros RTP — Biblioteca Básica Verbo* — I (Seruya 2005), do Colóquio *Traduções no Coleccionismo Português do século* XX

(Seruya 2005a), *Estudos de Tradução em Portugal — Colecção Livros RTP — Biblioteca Básica Verbo* — II (Seruya 2017)[2].

Trata-se, de facto, de um vasto e rico legado que importa agora destacar e que, de certa forma, é descrito por José Lambert no seu artigo "Traduction, Littérature, Société: Historiographie, Synchronie, Diachronie" (Lambert 2002: 7) pelo modo como retoma e reposiciona a importância da historiografia descritiva nos Estudos de Tradução, identificando as relações estabelecidas entre tradução, literatura, sociedade e comunicação, descrevendo os vários níveis relacionais e estratificados entre o individual e o coletivo, as heterogeneidades da tradição das traduções, bem como os mecanismos e dinâmicas subsequentes decorrentes da institucionalização das traduções.

Ao mesmo tempo, este trabalho acompanha a mudança de paradigma no âmbito dos Estudos de Tradução, transitando de uma abordagem formal para uma abordagem mais sistémica e funcional, denotando um claro predomínio da tradução como um ato social desenvolvido por atores no âmbito de circunstâncias específicas e sob determinados constrangimentos e, ao mesmo tempo, permitindo investigar os fenómenos sociais e culturais que gravitam em torno da tradução, em diálogo e articulação com o contexto sociocultural e situacional envolvente, ao mesmo tempo que reconhece a importância do aspeto social e individual na tradução. Na verdade, este reenquadramento dos Estudos de Tradução resultante da centralização do enfoque na figura do tradutor como elemento individual e agente representa um avanço considerável pela abertura a áreas convergentes, inter, multi e transdisciplinares, há muito referenciadas por vários teóricos, com especial destaque para a Sociologia da Tradução.

Tal como refere Michaela Wolf (2004, 2007), justificando essa "viragem social", estamos perante um espaço de enorme vitalidade, pela riqueza do diálogo e da miscigenação conceptuais e, ao mesmo tempo, pelo extraordinário potencial interdisciplinar no contexto das humanidades, bem como identificação de novas áreas, domínios e metodologias de investigação (Wolf 2007: 2). No seu artigo de 2009, "Estaremos perante uma 'viragem sociológica' em Estudos de Tradução? Teoria e prática da tradução sob o escrutínio sociológico" (Wolf 2009: 17), a autora defendia a importância que o enfoque social tem "para a modelação da cultura e da sociedade" (*ibid*.: 8), pela forma como direciona o olhar, a atenção e os instrumentos analíticos para a importância das redes, estruturas de poder e instituições sociais várias, acompanhando o processo de

[2] Ver ainda a linha de investigação "Translating Europe across the Ages" do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura e o projecto bibliográfico "Intercultural literature in Portugal 1930-2000: a critical bibliography", dando continuidade à obra de Gonçalves Rodrigues.

tradução, desde o seu início, até à fase da receção e vida da tradução feita nos contextos de chegada.

Em "The Name and Nature of TranslaTOR Studies", Andrew Chesterman (2009) glosa o título do famoso texto fundador apresentado em 1972 por James Holmes e, subvertendo-o, introduz uma subtil mas significativa *nuance*, sob a designação de Estudos do Tradutor, alegando a imperiosa necessidade de abrir espaço para o desenvolvimento deste novo subramo dentro da disciplina mais vasta dos Estudos de Tradução face a uma aparente subrepresentação no diagrama de Holmes, prevendo a sua tripartição em torno de três eixos fundamentais, nomeadamente Sociologia das Traduções, Sociologia dos Tradutores e Sociologia do Processo de Tradução:

> As a simple preliminary definition, let us say Translator Studies is the study of translators (and of course interpreters). Of course, all research on (human) translations must surely at least imply that there are indeed translators behind the translations, people behind the texts. But not all translation research takes these people as the primary and explicit focus, the starting point, the central concept of the research question. (Chesterman 2009: 13-14)

Com efeito, a ligação entre visibilidade, invisibilidade, "accountability" e a noção de agência é, neste ponto, vital. De facto, este conceito de "agency" (que traduziremos por "agência") foi utilizado por Andrew Chesterman, no já citado artigo sobre os "Estudos do Tradutor", e retomado por vários autores (Baker 2010; Abdallah 2010; Gambier 2010), entre os quais Koskinen (2008), Meylaerts (2008), Tuija Kinnunen e Kaisa Koskinen (2010), para congregar alguns esforços em torno de um volume especialmente dedicado ao tema intitulado *Translators' Agency*, dedicado à análise das redes relacionais desenvolvidas e geradas no âmbito da tradução pelos seus agentes.

Neste processo de identificação de fontes teóricas que concorrem para a construção de um modelo conceptual de enquadramento do nosso trabalho, reconhecemos obviamente a importância da Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1978), enquanto elemento aglutinador, pela forma como nos oferece um modelo geral de entendimento, análise e descrição do funcionamento e evolução dos sistemas literários, bem como da sua real aplicação ao estudo da literatura traduzida, e pela forma como abre caminho para uma conceção mais dinâmica e sistémica da circulação dos produtos traduzidos com inegável potencial em termos de extensão a outros domínios transdisciplinares.

Na verdade, a abordagem orientada para os Estudos Descritivos de Tradução permite-nos recentrar o debate, colocando a tónica nos contextos socioculturais e históricos que envolvem o ato de tradução como um processo de tomada

de decisão e um comportamento socialmente contextualizado. Neste caso, o trabalho desenvolvido por Gideon Toury (1995) abre o campo de visão da tradução e alarga o seu espectro como objeto de estudo, enquanto atividade que envolve comportamentos fluidos e socialmente enquadrados, ultrapassando a simples conceção da tradução como uma mera transferência de sentido estática e abrindo espaço para múltiplas abordagens concetuais e metodológicas de análise das dinâmicas e processos associados às trocas interculturais e circulação do conhecimento.

No capítulo 1 da obra *Translatio*, de 2008, dedicado ao tema "Flux de traductions et hiérarchies des langues", Heilbron e Sapiro enunciam três lógicas segundo as quais se processam as trocas interculturais, nomeadamente a lógica económica, a lógica política e a lógica cultural, que variam no tempo, no espaço e consoante os seus diferentes âmbitos, sectores, contextos e domínios (Sapiro 2008: 21), apresentando-nos as bases daquilo que os autores designarão mais tarde como um "sistema mundial das traduções", organizado em rede, plástico, dinâmico e móvel, e cujas estruturas e dinâmicas importa descrever e analisar (Heilbron and Sapiro 2007 e Heilbron 2010).

Por conseguinte, para compreender a tradução como prática social e como vetor privilegiado e estratégico para a disseminação do conhecimento e desenvolvimento das trocas culturais internacionais, é necessário reintegrar na análise os diversos atores envolvidos no processo, agentes, instituições e indivíduos que interagem e se cruzam, permitindo a sua fixação e relocalização no espaço internacional associado à circulação dos textos e, ao mesmo tempo, abrindo caminho à descrição e categorização da diversidade de funções sociais que a tradução preenche (Sapiro 2008: 21).

Por conseguinte, a possibilidade de adotar uma abordagem transdisciplinar simultaneamente plástica, dinâmica e multimodal permite, em última análise, captar e descrever as dinâmicas associadas à circulação dos produtos traduzidos e entender o modo como os conhecimentos, sentidos, significados são produzidos e transmitidos dentro de uma dada cultura (Papastergiadis 2000: 127), tendo como base a noção de uma cultura global enquanto somatório de várias '-scapes', conceito desenvolvido por Appadurai (1996: 48). Na verdade, as múltiplas variações apresentadas pelo autor em torno deste sufixo parecem-nos particularmente eficazes e felizes neste contexto, nomeadamente os conceitos de "global ethnoscapes" e "languagescapes", pela forma como comportam os fluxos, processos, dinâmicas multidirecionais, multiestratificadas, multinível e transnacionais de indivíduos, representando um importante contributo para o diagnóstico dos efeitos da globalização sobre as práticas culturais na era da modernidade. Permitindo, ao mesmo tempo, fixar e descrever as

dinâmicas e os processos de globalização dos movimentos translacionais (tradutórios) e transnacionais, práticas profissionais, dinâmicas do mercado, regulamentação interna e externa, variáveis económicas e financeiras, as indústrias da cultura e da literatura, os mercados da tradução e as indústrias e economia do conhecimento.

3. Enquadramento pedagógico

A nossa abordagem centra-se essencialmente na didática, formação e ensino da tradução, tendo como base os princípios desenvolvidos para uma aprendizagem ativa e transcultural, orientada para contextos e enquadramentos profissionais segundo o modelo socioconstrutivista defendido por Kiraly (Kiraly 2000 e Kiraly et al. 2013) e aprendizagem/ensino colaborativo, de forma a sensibilizar os alunos para a multiplicidade dos produtos traduzidos no quotidiano e, ao mesmo tempo, permitir a sua capacitação e desenvolvimento de competências reflexivas de descrição e análise dos processos envolvidos. Por outro lado, o trabalho desenvolvido encontra-se alicerçado no conceito de ensino baseado em projetos, normalmente conhecido como *Project-led education* (PLE) (Powell and Weenk 2003; Flores 2010 e 2011; Alink and van den Berg 2013), centrado no trabalho de e em equipa, tendo como objetivo a articulação entre teoria e prática, resolução de problemas de grande escala (Powell and Weenk 2003) e planificação, desenvolvimento, aplicação e implementação de projetos de dimensão, abrangência e complexidades consideráveis num contexto real e semiprofissional e a posterior apresentação de um produto final, em articulação com o futuro contexto profissional.

Em termos de conceitos operacionais, contemplamos ainda os modelos desenvolvidos por Defeng Li, em "Project-based learning in teaching translation: students' perceptions" (Li et al. 2015), e Way (2009), bem como a avaliação baseada em portefólios e análise de *case studies* e traduções comentadas (Klenowski 2002; Kelly 2005; Fernández Polo e Cal Varela 2011).

O enfoque do trabalho centra-se, essencialmente, no desenvolvimento de competências (*soft* e *hard skills*), aptidões mentais/cognitivas (*mindset*) e, em simultâneo, a consciencialização de várias competências profissionais, em conformidade com os parâmetros descritos em importantes referenciais científicos e metodológicos orientados para a prestação dos serviços linguísticos em contexto profissional, nomeadamente as normas EN 15038 e a ISO 17100.

Por outro lado, recorremos, de forma complementar, ao documento "Competences for professional translators, experts in multilingual and multimedia communication" (2009), apresentado pelo EMT (*European Master's in*

Translation), nomeadamente ao nível do trabalho desenvolvido em torno das competências de prestação de serviços (dimensões interpessoais e de produção), competências de tradução, competências linguísticas na língua de origem e de chegada, competências interculturais, competências de pesquisa e aquisição de informação, competências de análise temática em contextos especializados, competências referenciais/temáticas e competências técnicas e tecnológicas (recursos de apoio à tradução e ferramentas CAT).

Tendo como base a formação dos alunos orientada por alguns dos princípios basilares em termos da definição de competências no contexto dos Estudos de Tradução (PACTE 2000, 2003 e 2008), utilizamos como referencial teórico as propostas inicialmente apresentadas por Hurtado Albir na entrada sobre "Competência" do *Handbook of Translation Studies* (Gambier and van Doorslaer 2010) e, mais tarde, o artigo "The Acquisition of Translation Competence. Competences, Tasks, and Assessment in Translator Training" (Hurtado Albir 2015), bem como David Katan em "University training, competencies and the death of the translator. Problems in professionalizing translation and in the translation profession" (Katan 2008).

Por último, os alunos são confrontados com a necessidade de desenvolver competências de *accountability* e *empowerment* em contexto profissional, através da análise e justificação das soluções, estratégias e processos de tomada de decisão, responsabilização pessoal, consciencialização das fases e metodologia de organização de trabalho e das diferentes etapas de um projeto de tradução, compreensão da importância das especificações e requisitos da encomenda de tradução, bem como mecanismos de avaliação da qualidade através da análise e categorização de erros.

4. Metodologia

"Translations around us" é o original título de um estudo desenvolvido em 2010 na Universidade de Turku, Finlândia, por Leena Salmi, que pretendia identificar a percentagem e a quantidade de traduções que nos rodeiam, e que serve de base para o modelo metodológico de ensino de tradução por nós adotado no âmbito da UC de Tradução Especializada I e II da licenciatura em Línguas Aplicadas.

Ancorada no domínio dos Estudos Descritivos de Tradução, a proposta metodológica qualitativa e quantitativa tem como designação TSI_UMinho Tradução Sob Investigação/As Traduções que nos Rodeiam (nome por nós utilizado para descrever o projeto/processo de ensino-aprendizagem desenvolvido nas aulas) e destina-se a cartografar e a avaliar a circulação dos produtos

traduzidos em contexto nacional e, em simultâneo, permitir a deteção da chamada "pegada" do tradutor inserida no ecossistema tradutológico de destino (Hostová 2016 e Cronin 2017).

O principal objetivo deste projeto é adaptar o estudo feito por Leena Salmi à realidade portuguesa do século XXI, de forma a obter dados acerca das expectativas, atitudes, conceções e perspetivas dos alunos, agentes e indivíduos em torno do fenómeno da tradução, através da análise dos textos traduzidos presentes no seu dia a dia, num determinado tempo e contexto, bem como a sua real perceção face à existência da tradução e à circulação, transmissão e disseminação da cultura e conhecimento através dos produtos traduzidos, tomando consciência do papel, importância e dimensão da tradução nas suas vidas.

Tal como referido, a proposta parte essencialmente do modelo apresentado por Salmi (2010) para o mapeamento da circulação das traduções na sociedade e é complementada através de outros recursos, ferramentas e abordagens metodológicas, nomeadamente incorporando o esquema sintético para análise e descrição de traduções proposto por Lambert e van Gorp (1985). Em "On describing translations" (1985), Lambert e van Gorp sugerem uma metodologia descritiva e interdisciplinar, capaz de trabalhar com esquemas comunicacionais mais abrangentes no âmbito da descrição das traduções como forma de detetar essa complexa rede de relações entre os sistemas literários e que contém, na sua essência, os parâmetros básicos característicos dos fenómenos de tradução, sintetizando aquilo que Even-Zohar e Toury referem a propósito da Teoria dos Polissistemas (Even- Zohar 1978; Toury 1980).

O modelo prevê quatro níveis de análise, nomeadamente dados preliminares, nível de análise micro, nível de análise macro e contexto sistémico, pelo que o mesmo pode ainda ser complementado e enriquecido através do recurso e aplicação das propostas descritas por Kovala (1996) e Tahir-Gürçağlar (2002) de análise e descrição através de elementos textuais e paratextuais.

Apesar do aparente sofisticado aparato teórico, metodológico e conceptual, a utilização destes recursos permite, cremos, a tomada de consciência, por parte dos alunos envolvidos no último ano de uma licenciatura de cariz essencialmente generalista, acerca dos fenómenos, realidades e papel estratégico da tradução nas suas vidas, para além de introduzir alguns conceitos essenciais no domínio dos Estudos de Tradução e, em simultâneo, possibilitar o contacto com questões e problemáticas afins; nomeadamente a perceção das realidades e repertórios sociolinguísticos, contacto com as noções de normas e *habitus*, perceção das diferenças culturais e sua manifestação em termos textuais, deteção das redes (institucionais, organizacionais, entre outras) envolvidas, consciência do processo de tradução, estratégias e processos de tomada de decisão,

familiarização com os diferentes géneros e tipologias textuais e respetivos contextos de produção, bem como as normas de adequação e aceitação, permitindo o estabelecimento de relações entre normas e o processo de trabalho/decisão do tradutor, estatuto e visibilidade, bem como as múltiplas questões profissionais inerentes.

Por último, servimo-nos do formato e modelo metodológico apresentado em "Contextos sociais de edição e de leitura da coleção *Livros RTP-Verbo*. Percursos de livros e de leitores, 1970-2005", por Margarida Lima de Faria e Ana Margarida Campos (2005, 2007), na qualidade de investigadoras oriundas "respectivamente das áreas da sociologia e da antropologia, algo que se revelou extremamente frutuoso" (2005). Em última instância, esta abordagem permite proceder "à problematização dos diversos passos do processo de tradução, nomeadamente fontes de pesquisa, definição do *corpus* e composição de registos (Seruya 2009: 9), identificação e composição de registos, com base em dados qualitativos e quantitativos (*ibid*.: 72).

O recurso aos modelos acima descritos visa, sobretudo, a análise em torno de quatro eixos, a saber, (i) as condições da sua produção, ou seja, os contextos de edição de uma época, relacionando-os com as expectativas dos editores em relação a um potencial público leitor; (ii) as condições de divulgação, ou seja, os canais utilizados na sua disseminação assim como as cadeias de sentido que lhe foram associadas; (iii) as condições de distribuição no contexto do mercado livreiro [...] incluindo outros pontos de venda; (iv) as condições de consumo, dando especial atenção aos aspetos simbólicos que definiram os sentidos sociais dos seus usos (Faria e Campos 2005: 9).

De igual forma, é tomada em consideração a sua materialidade, ou seja, a sua componente simbólica, a saber, "(i) as representações que intercetam o valor de cada obra literária que a compõe; (ii) a forma como se reformulam essas representações quando a obra é inserida numa colecção; (iii) a forma como lhe são adicionados sentidos aquando da divulgação; (iv) a forma como é redimensionada nos seus usos sociais; mas também a sua materialidade, (v) a sua condição física (gráfica, estética, formato); (vi) os contextos concretos de utilização (onde, como, de que modo)" (*ibid*.: 10).

5. Implementação e trabalho de campo (*fieldwork*)

O tema da interdisciplinaridade tem sido alvo de reflexão em várias obras recentes (Saldanha and O'Brien 2013 e Dam et al. 2018) aliado à questão fluidez e diluição de fronteiras enquanto campo disciplinar e recursos e enquadramento metodológicos e conceptuais.

Nesse sentido, partindo de uma abordagem interdisciplinar e conjugando técnicas e modelos de investigação qualitativos e quantitativos, recorremos a algumas das ferramentas utilizadas no âmbito das Ciências Sociais para analisar a tradução como um fenómeno social e discursivo, a partir de uma perspetiva sociológica e etnográfica, alterando o nosso enfoque, de forma a transitar do texto como um "produto cultural simbólico" (Bourdieu 1985; Even-Zohar 1990; Toury 1995) para outros domínios complementares, marcados por dinâmicas sistémicas e contextuais específicas, onde os indivíduos agem e interagem, se organizam e evoluem social e profissionalmente, construindo a sua identidade profissional e empresarial numa relação face aos outros atores e agentes envolvidos no processo.

De igual forma, dedicamos especial atenção à tensão latente entre o individual e o coletivo, e a forma como, em termos metodológicos, é possível fixar as dinâmicas relacionais dos tradutores com as suas próprias normas, como meio de aferir o seu posicionamento social e cultural no espaço de chegada. Queremos, em concreto, alicerçar a nossa posição no pronunciamento de Reine Meylaerts ao identificar precisamente aquilo que designa como:

> [...] an (often implicit) continuous tension between the personified collective level of norms and the individual level of the translator (here as an hypothetical construct). In methodological terms, this means that a conceptualization of norms, of collective structures by definition, requires a conceptualization of the translator, of the agency "behind" the norms, and indeed of the relationship between the two. (Meylaerts 2008: 92)

Nesse sentido, consideramos a tradução como uma atividade sociocultural, inserida no domínio do trabalho técnico-intelectual, desenvolvida num sistema em rede, no âmbito de uma comunidade de prática, onde convergem e interagem vários atores sociais, que exercem e detêm a aplicação comercial de um conjunto organizado de conhecimentos de base intelectual, geradores de produtos multilingues, num determinado contexto social. Assim sendo, os alunos são confrontados, desde o início, com a noção de que a tradução se assume como a aplicação de um saber profissional ao serviço de processos e produtos socialmente enquadrados em sistema(s) de rede com fronteiras ténues e difusas, como veremos. Paralelamente, trata-se também de um fenómeno híbrido e dinâmico, enquadrado no âmbito de uma rede funcional e profissional, e alicerçado em redes sociais e relacionais.

Daí que o trabalho de campo seja essencial de modo a permitir um melhor entendimento da forma como os próprios concebem e enquadram questões tão abrangentes como as realidades socioprofissionais, repertórios sociolinguísticos,

diferenças culturais, redes pessoais institucionais e relacionais, redes profissionais ou o próprio processo de tradução, entre outros.

Em termos metodológicos, o nosso trabalho é enquadrado pela noção de trabalho de campo aplicada aos Estudos de Tradução, conforme definido por Lahire (2001, 2003, 2004), Sela-Sheffy (2005) e Reyne Meylaerts (2008: 94), sobretudo enquanto espaço de grande vitalidade, pela riqueza do diálogo e da miscigenação conceptuais no contexto das humanidades (Wolf 2007: 2) e pelo potencial dinâmico de questionamento das modalidades e interseções associadas às relações interculturais em confronto face às tensões e estruturas normativas ao nível dos contextos de partida e de chegada (Meylaerts 2008: 94).

Tal como sustentam vários autores (Inghilleri 2003; Angelleli 2004; Koskinen 2008 e Flynn 2005), o conceito de "trabalho de campo" faz parte integrante e específica dos métodos de investigação associados a uma ampla série de disciplinas, como a antropologia, etnografia, sociolinguística e sociologia, entre outras. Trata-se de uma abordagem que compreende uma variedade de técnicas de recolha de dados e atividades de carácter qualitativo e quantitativo, que incluem, por exemplo, inquéritos e questionários, entrevistas ou ainda a observação participante.

No caso presente, e em termos de recursos utilizados para a implementação dos projetos no terreno, recorremos, de facto, a uma abordagem etnográfica essencialmente qualitativa e a uma análise quantitativa alicerçada na recolha de dados, inquéritos, questionários, comparação e contraste dos resultados oriundos de diferentes fontes documentais, análise de *corpora*, tendo como base um plano de trabalhos organizado da seguinte forma:

- Seleção do tópico de investigação
- Elaboração do *presentation brief*
- Diários de texto (diário de bordo)
- Categorização a montante e a jusante
- *Research log*
- Avaliação de pósteres (entre pares) + grelha de análise
- Questionários (pré e pós)
- Entrevistas
- Portefólio reflexivo

6. Exemplos: *case studies*

Em termos de prática pedagógica sustentada, os projetos têm sido desenvolvidos de forma sistemática e constante ao longo dos anos letivos de 2010-2011,

2011-2012, 2015-2016, 2018-2019, envolvendo cerca de 180/200 alunos, divididos por 14/15 grupos por ano (partindo de uma base de trabalho de três alunos por grupo, segundo a lógica de organização e divisão do trabalho por agências de tradução).

Em termos de *output*, *deliverables* e resultados de investigação, os vários projetos finais desenvolvidos ao longo destes anos, tiveram a seguinte distribuição ao nível das respetivas áreas temáticas e disciplinares.

Tendo em conta que o âmbito e descrição exaustivos de todos os trabalhos realizados até à data não cabem no âmbito do presente artigo, porquanto demasiado extensos e complexos, seguidamente apresentamos, de forma sucinta, o elenco dos principais projetos e temas abordados.

Projetos finais: 2010-2011

- Engenharia e/em tradução (projeto desenvolvido no contexto da Universidade do Minho);
- A tradução e a internet — perceções e representações;
- A presença da tradução no nosso quotidiano — a transversalidade dos hábitos de leitura nas várias UOEI da Universidade do Minho;
- Jornais, revistas e periódicos/publicações lidos por alunos da Universidade do Minho — estudo de caso;
- As dinâmicas da tradução dentro da Universidade do Minho (UOEI, serviços, órgãos);
- As dinâmicas da tradução amadora vs. profissional: textos e perceções;
- Tipologia de hábitos de leitura dos estudantes do ensino superior — documentos traduzidos e não traduzidos, tipologias textuais;
- Mapeamento das traduções em diferentes sectores e categorias: população estudantil vs. trabalhadores vs. corpo discente e não docente.

Projetos finais: 2011-2012

- Traduções e religião — *case study* sobre a religião mórmon;
- Traduções da Bíblia em português;
- A visibilidade do tradutor na cultura anglo-americana — análise de *Os Lusíadas*, a *Divina Commedia* e *Don Quijote de la Mancha*;
- "To be or not to be (in)visible: that is the question" — as traduções de *Hamlet* de William Shakespeare;
- Astérix em Portugal — a visibilidade do tradutor;

- A receção do cânone literário russo em Portugal no século xxi: Fiodor Dostoiévski e Lev Tolstói;
- Textos traduzidos/não traduzidos em Ciências Sociais (instituições de ensino superior e UOEI);
- Análise da série "How I met your mother" — Fox Channel (DVD);
- Não-tradutores no contexto da Tradução Especializada — Ciências da Saúde e da Vida (investigação em contexto laboratorial);
- Uma semana em tradução (TAV) — Canal Fox;
- Estudos de receção na Universidade do Minho — disseminação do conhecimento e resultados de projetos de investigação.

Projetos finais: 2015-2016

- As línguas em contexto corporativo e empresarial — Marfrio (*case study*);
- A pegada tradutológica/do tradutor — José Hartvig de Freitas (Marvel *comics*/banda desenhada) / Um olhar ao universo da publicação nacional de *comics* da Marvel;
- O papel, posição e visibilidade do tradutor nos romances de Agatha Christie;
- Tradução no contexto da medicina — línguas e documentação em laboratórios (Infarmed, Bial);
- Livros mais vendidos (*best-sellers*) — estudo sobre o estatuto simbólico, comercial, valor económico, qualidade, preço, visibilidade, posicionamento dos tradutores;
- Tradução de literatura portuguesa no mundo;
- O papel e posicionamento do tradutor nos romances de Alexandre Dumas (*Os Três Mosqueteiros*);
- A visibilidade do tradutor na obra *O Principezinho* (*Le Petit Prince*) de Antoine de Saint-Exupéry;
- Mickey Mouse no Disney Channel — TAV (legendagem);
- "A volta aos filmes em 5 semanas" — análise quantitativa e qualitativa;
- A tradução na gastronomia / livros de receitas (entrevistas);
- A tradução dos livros de Harry Potter;
- A tradução no contexto editorial — *comics*, manga, *fansubs*, redes de tradução colaborativa, amadora/não profissional.

Projetos finais: MTCM 2018-2019

- Traduções diretas ou indiretas? Análise de três obras literárias — *Guerra e Paz* de Lev Tolstoi, *Norwegian Wood* de Haruki Murakami e *Quo Vadis* de Henryk Sienkiewicz;
- A visibilidade do tradutor em *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood;
- Transcreation in translation: investigando teorias e práticas;
- A campanha de Natal da Nutella 2018;
- A leitura de manga em Portugal.

7. Comentários finais

Gostaríamos de começar esta reflexão final referindo o extraordinário potencial dinâmico, contaminador e criativo decorrente da abertura dessa espécie de "caixa de Pandora" associada aos estudos desenvolvidos ao longo dos últimos anos por Teresa Seruya no contexto da tradução e pela riqueza a eles associada. Temos, de facto, plena consciência da riqueza e multiplicidade de potencialidades que podem e devem ser convocadas do contexto da sala de aula, aplicando e combinando os vários modelos de análise durante o processo de ensino-aprendizagem.

No decurso de um trabalho inserido no âmbito de múltiplos subdomínios temáticos e textuais específicos, os alunos desenvolvem vários projetos de investigação destinados a detetar as dinâmicas socioculturais subjacentes à tradução em diferentes áreas de especialidade com o objetivo de analisar a posição, papel, função, presença e estatuto dos agentes da tradução (Koskinen 2008) nesses mesmos contextos e, ao mesmo tempo, tomar consciência acerca da tradução enquanto prática social e cultural.

Simultaneamente, as propostas permitem analisar as respetivas perceções profissionais, bem como a visibilidade/invisibilidade, impacto genealógico, deteção de normas (Toury 1978) e marcas do tradutor, estratégias e processos de tomada de decisão e, em última análise, perceber os processos de construção de uma reputação e valor simbólicos (Simeoni 1998; Gouanvic 2005), agência (Meylaerts 2008), influência na criação de redes relacionais e profissionais e contributo para a transmissão do conhecimento, bem como a consolidação, sobrevivência e sustentabilidade da sociedade, língua e cultura.

Muito embora os projetos desenvolvidos até à data possam assumir um carácter algo incipiente, a verdade é que a metodologia proposta, em conjugação e articulação com outros modelos de trabalho e análise, conseguiu elevar consideravelmente os níveis de motivação e empenho dos alunos para o fenómeno da

tradução e, ao mesmo tempo, potenciou essa tomada de consciência e sensibilização em torno do papel estratégico e absolutamente vital da tradução no seu quotidiano, bem como das dinâmicas associadas ao processo de transferência e comunicação entre culturas. Com efeito, sublinhamos, desde logo, o carácter inspirador e motivador associado ao desenvolvimento de trabalho de campo fora do contexto da sala de aula, algo que se reflete, tal como já referido, nos elevados índices motivacionais e avaliação / *feedback* dos alunos sobre o processo.

Em termos pedagógicos, queremos destacar a importância do trabalho desenvolvido dentro e fora da sala de aula. Trata-se, sem dúvida, de uma vantagem conceptual e metodológica, pela infinita possibilidade de expandir as fronteiras dos Estudos de Tradução (*and beyond*...) e, ao mesmo tempo, levar os alunos a pensar "fora da caixa", adotando uma atitude pró-activa e positiva face ao processo de aprendizagem. Por outro lado, a metodologia adotada permite infindáveis oportunidades de investigação (como, por exemplo, a abertura à chamada ecocrítica) pela inegável possibilidade de cartografar e mapear o terreno, ampliando e enriquecendo, desta forma, o campo disciplinar pelo levantamento de novas questões, orientação para futuros projetos a nível de pós-graduação e sensibilidade para a variedade, diversidade, dinamismo e dinâmicas decorrentes de uma abordagem inter, multi e transdisciplinar, ancorada em ferramentas sociais das Ciências Sociais, como a etnografia, sociologia, antropologia e os estudos culturais.

Por outro lado, queremos ainda sublinhar a importância de uma abordagem intra e extramuros, decorrente de uma visão endógena e exógena, simultaneamente interna e externa, possibilitadora do desenvolvimento de competências de análise e reflexão em torno dos fenómenos associados à indústria das línguas e prestação de serviços de tradução nos seus mais diferentes domínios e manifestações (social, económico, político, cultural, institucional), tomando consciência do papel absolutamente estratégico e vital da tradução no mundo contemporâneo.

Para além de promover a sensibilização e consciencialização em torno das dinâmicas associadas aos processos de prestação de serviços em vários contextos, combinatórias linguísticas, tipologias textuais e domínios de especialidade, a proposta aqui apresentada promove igualmente o desenvolvimento de um pensamento crítico alicerçado na categorização a montante e a jusante dos agentes e processos envolvidos, para além da capacidade de sistematização de processos ao nível das metodologias e fases de gestão de projetos.

Por último, a introdução de elementos de avaliação direcionados para a apresentação de resultados através de portefólios reflexivos orientados para os processos, abordagens cognitivas, estratégias e processos de tomada de decisão

promove a capacitação, empenho, compromisso, envolvimento e desenvolvimento de competências orientadas para a noção de *accountability, traceability e empowerment* e, em simultâneo, traduz de forma simples, eficaz, prática e objetiva a necessidade de pensamento crítico e reflexivo, afinal um dos desígnios principais, senão mesmo o principal, decorrente da articulação entre a teoria e a prática.

Bibliografia

Abdallah, Kristiina and Kaisa Koskinen. 2007. "Managing trust: Translating and the network economy". *Meta* 52(4): 673-687.

Alink, Charlotte Oude and Hans van den Berg. 2013. "Project-led Education". Artigo em linha disponível em https://www.utwente.nl/en/ces/celt/publications/20130820-ple-final.pdf. Acedido em 24 de maio de 2020.

Angelelli, Claudia. 2004. *Revisiting the Interpreter's Role*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Library, 55.

Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press.

Bourdieu, Pierre. 1985. "The Market of Symbolic Goods". *Poetics*. 14: 13-44.

Chesterman, Andrew. 2006. "Questions in the sociology of translation". In *Translation Studies at the Interface of Disciplines*, João Ferreira Duarte, Alexandra Assis Rosa & Teresa Seruya (eds.), 9-27. Amsterdam: Benjamins.

Chesterman, Andrew. 2009. "The Name and Nature of Translator Studies". *Hermes — Journal of Language and Communication Studies,* 42.

Cronin, Michael. 2000. *Across the Lines: Travel, Language, Translation*. Cork: Cork University Press.

Cronin, Michael. 2003. *Translation and Globalisation*. New York, London: Routledge.

Cronin, Michael. 2017. *Eco-Translation: Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*. Abingdon and New York: Routledge.

Dam, Helle V., Matilde Nisbeth Brøgger, Karen Korning Zethsen. 2018. *Moving Boundaries in Translation Studies*. London: Routledge.

Even-Zohar, Itamar. 1978. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem: New Perspectives in Literary Studies", in James S Holmes, José Lambert & Raymond van den Broeck (eds) *Literature and Translation*, Leuven: Acco, 117-127.

Even-Zohar, Itamar. 1990. "Polysystem Studies", *Poetics Today* 11-1.

Even-Zohar, Itamar. 1997. "The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer", Target, 9(2): 355-363 e 373-381. Artigo em linha disponível em http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/rep_trns.htm. Acedido em 24 de maio de 2020.

Faria, Margarida Lima e Ana Margarida Campos. 2005. "Contextos sociais de edição e de leitura da coleção *Livros RTP-Verbo*. Percursos de livros e de leitores, 1970-2005". *Estudos de Tradução em Portugal*. *Colecção Livros RTP — Biblioteca Básica Verbo — I*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

Fernandes, S. R., M. A. Flores, M. A., & R. M. Lima. 2010. "A aprendizagem baseada em projectos interdisciplinares: avaliação do impacto de uma experiência no ensino de engenharia". *Avaliação: Revista da Avaliação da Educação Superior*. 15 (3), 59-86.

Fernández Polo, Francisco Javier y Mario Cal Varela. 2011. "Learning translation through the use of portfolios: description of an experience". @tic. revista d'innovació educativa. (n. 7).

Flores, Maria Assunção e Sandra Fernandes. 2011. "O Project-Led Education (PLE) como Estratégia de Aprendizagem Cooperativa: Potencialidades e Constrangimentos". *Pedagogia para a Autonomia*. UM. CIEd. Actas do Congresso Ibérico/ 5.º Encontro do GT-PA.

Flynn, Peter. 2005. *Linguistic Ethnography of Literary Translation: Irish Poems and Dutch-speaking Translators*. Tese de Doutoramento. Universidade de Gent.

Forte, Ana e Maria Assunção Flores. 2011. "Aprendizagem e(m) Colaboração: Reflexões Sobre um Projeto de Intervenção/Formação numa EB 2/3". *Revista Portuguesa de Pedagogia***:** 93-131.

Gambier, Yves and Luc van Doorslaer. 2007. "How about meta? An introduction", *Target* 19:2. Amsterdam: John Benjamins: 189-195.

Gouanvic, Jean-Marc. 2005. "A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances: Field, 'Habitus', Capital and 'Illusio'." *The Translator*. Volume 11(2), 2005: Special Issue: *Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting*, 147-166.

Heilbron, Johan and Gisèle Sapiro (eds.). 2002. *Traduction: les échanges littéraires internationaux*, Special issue of *Actes de la recherche en sciences sociale*s 144 (3).

Heilbron, Johan and Gisèle Sapiro. 2007. "Outline for a sociology of translation: Current issues and future prospects". In: Michaela Wolf and Alexandra Fukari (eds.) *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Heilbron, Johan. 1999. "Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System". *European Journal of Social Theory* 2(4): 429-445.

Heilbron, Johan. 2010. "Structure and Dynamics of the World System of Translation", UNESCO, International Symposium 'Translation and Cultural Mediation', fevereiro 22-23, 2010. Artigo em linha disponível em http://portal.unesco.org/culture/en/files/40619/12684038723Heilbron.pdf/Heilbron.pdf. Acedido em 24 de maio de 2020.

Hostová, I. 2016. "Of ecosystems and translations: some ways of translating non-traditional texts." *World Literature Studies* 8 (1): 74-85.

Hurtado Albir, A. 1995. "La didáctica de la traducción. Evolución y estado actual". In: *Perspectivas de la Traducción Inglés/Español. Tercer Curso Superior de Traducción*, ed. P. Fernández Nistal & J. M. Bravo Gozalo (Coords.): pp. 49- 74. Valladolid: Instituto de Ciencias de la Educación.

Hurtado Albir, A. 2007. "Competence-based Curriculum Design for Training Translators", *The Interpreter and Translator Trainer*, 1, (2): 163-95.

Hurtado Albir, A. 2015. "The Acquisition of Translation Competence. Competences, Tasks, and Assessment in Translator Training". *Meta*, 60 (2), 256-280.

Inghilleri, Moira. 2003. "Habitus, field and discourse: interpreting as a socially situated activity". *Target* 15(2): 243-268. Amsterdam: John Benjamins.

Katan, D. 2008. "University Training, Competencies and the Death of the Translator: Problems in Professionalizing translation and in the Translation Profession". *Tradurre: Formazione e Professione*. In: *Tradurre: Formazione e Professione* (eds.) M. T. Musacchio and G. H. Sostero (eds). Padova: CLEUP, 113-140.

Kelly, Dorothy. 2005. *A Handbook for Translator Trainers*. Manchester: St. Jerome.

Kinnunen, Tuija and Kaisa Koskinen (eds.). 2010. *Translator's Agency, Tampere Studies in Language Translation and Culture* (Series B 4). Tampere University Press.

Kiraly, Donald, Silvia Hansen-Schirra and Karin Maksymski. 2013. *New Prospects and Perspectives for Educating Language Mediators*. Tübingen: Narr.

Kiraly, Donald. 2000. *A Social Constructivist Approach to Translator Education. Empowerment from Theory to Practice*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Klenowski, Val. 2002. *Developing portfolios for learning and assessment: processes and principles*. London: Routledge.

Koskinen, Kaisa. 2000. *Beyond Ambivalence, Postmodernity and the Ethics of Translation*. Academic Dissertation: University of Tampere.

Koskinen, Kaisa. 2008. *Translating Institutions. An Ethnographic Study of EU Translation*. Manchester: St. Jerome.

Lahire, Bernard (ed.). 2001. *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*. Paris: La Découverte.

Lahire, Bernard. 2003. "From the habitus to an individual heritage of dispositions. Towards a sociology at the level of the individual". *Poetics* 31(5-6): 329-355.

Lahire, Bernard. 2004. *La culture des individus: dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris: La Découverte.

Lambert, José & Hendrik van Gorp. 1985. "On Describing Translations". In: Theo Hermans (ed.). *The Manipulations of Literature. Studies in Literary Translation*. London & Sydney: Croom Helm.

Lambert, José. 2002. "Traduction, Littérature, Société: Historiographie, Synchronie, Diachronie". In: *Deste Lado do Espelho. Estudos de Tradução em Portugal*. Alexandra Lopes e Maria do Carmo Correia de Oliveira (eds). Lisboa: Universidade Católica Editora: 7-21.

Li, Defeng, Zhang, Chunling and He, Yuanjian. 2015. "Project-based learning in teaching translation: students' perceptions". *The Interpreter and Translator Trainer*, 9:1, 1-19.

Lima, Rui M., José Dinis-Carvalho, Maria Assunção Flores and Natascha van Hattum-Janssen. 2007. "A case study on project led education in engineering: Students' and teachers' perceptions". *European Journal of Engineering Education*. 32(3):337-347.

Meylaerts, Reine. 2008. "Translators and (their) norms: Towards a sociological construction of the individual". In: *Beyond Descriptive Translation Studies*. Anthony Pym, Miriam Shlesinger & Daniel Simeoni (eds.), Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company: 91-102.

PACTE. 2000. *Acquiring Translation Competence: Hypotheses and methodological problems in a research project*. In: Allison Beeby, Doris Ensinger and Marisa Presas, eds. Investigating Translation. Amsterdam: John Benjamins: 99-106.

PACTE. 2003. *Building a Translation Competence model*. In: Fabio Alves, ed. Triangulating Translation: Perspectives in Process Oriented Research. Amsterdam: John Benjamins: 43-66.

PACTE. 2008. *First results of a Translation Competence experiment: Knowledge of translation and Efficacy of the translation process*. In: John Kearns, ed. Translator and Interpreter Training. Issues, Methods and Debates. London: Continuum: 104-126.

Papastergiadis, Nikos. 2000. *The turbulence of migration: globalization, deterritorialization and hybridity*. Oxford: Polity Press.

Powell, P. and Weenk, W. 2003. *Project-Led Engineering Education*. Utrecht: Lemma Publishers.

Saldanha, Gabriela and Sharon O'Brien. 2013. *Research methodologies in translation studies*. Manchester, St Jerome Publishing.

Salmi, Leena. 2010. "'Translations around us' — the amount of translated text in everyday life". *MikaEL 1 Kääntämisen ja tulkkauksen tutkimuksen symposiumin verkkojulkaisu Electronic proceedings of the KäTu symposium on translation and interpreting studies*: 4.

Sela-Sheffy, Rakefet. 2005. "How to Be a (Recognized) Translator: Rethinking Habitus, Norms, and the Field of Translation". *Target* 17(1): 1-26.

Seruya, Teresa (Org.) 2007. *Estudos de Tradução em Portugal. Colecção Livros RTP — Biblioteca Básica Verbo — II*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

Seruya, Teresa and Maria Lin Moniz. 2008. *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Seruya, Teresa et al. 2007. "Notes for a cartography of literary translation history in Portugal". In: *Doubts and Directions in Translations Studies. Selected contributions from the EST Congress*. Lisbon 2004, ed. Yver Gambier, Miriam Shlesinger and Radegunde Stolze. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company: 59 71.

Seruya, Teresa, Lieven D'hulst, Alexandra Assis Rosa and Maria Lin Moniz. 2013. *Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Seruya, Teresa, Maria Lin Moniz e Alexandra Assis Rosa. 2009. *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

Seruya, Teresa. 2001. *Estudos de Tradução em Portugal. Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

Seruya, Teresa. 2005. *Estudos de Tradução em Portugal. Colecção Livros RTP — Biblioteca Básica Verbo — I*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

Seruya, Teresa. 2005a. "Colecções e bibliotecas entre os anos 40 e os anos 70: apontamentos para uma história da coleção Livros RTP — Verbo". In *Estudos de Tradução em Portugal. Colecção Livros RTP — Biblioteca Básica Verbo — I*. Org. Teresa Seruya. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

Seruya, Teresa. 2013. "Anthologies and Translation". In: *Handbook of Translation Studies*, ed. Yves Gambier and Luc van Doorslaer. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Seruya, Teresa. 2015. "The Project of a Critical Bibliography of Translated Literature and Its Relevance for Translation Studies in Portugal" (2011). In: *How Peripheral is Periphery? Translating Portugal Back and Forth: Essays in Honour of João Ferreira Duarte*, ed. Rita B. Maia, Marta P. Pinto e Sara R. Pinto. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing: 21-30.

Seruya, Teresa. 2016. "Doing translation history and writing a history of translation: the main issues and some examples concerning Portuguese culture. In: *Journal of World Languages*, 3:1 (East and West Encounters: Translation Across Time), ed. Alexandra Assis Rosa and Huang Guowen): 5-21.

Seruya, Teresa. 2018. *Misérias e Esplendores da Tradução no Portugal do Estado Novo*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

Simeoni, Daniel. 1998. "The Pivotal Status of the Translator's Habitus". *Target* 10(1): 1-39. Amsterdam: John Benjamins.

Tahir-Gürçağlar, Şehnaz. 2002. "What Texts Don't Tell: The Uses of Paratexts in Translation Research." In: Theo Hermans (ed.) *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies 2: Historical and Ideological Issues*. Manchester: St Jerome Publishing.

Toury, Gideon. 1978. "The Nature and Role of Norms in Literary Translation". In: *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. James S Holmes, José Lambert & Raymond van den Broeck (eds.). Leuven: Acco: 83-100.

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

Way, Catherine. 2004. "Making theory reality: An example of interdisciplinar cooperation". In: *Proceedings of "Translating in the 21st Century: Trends and Prospects"*, G. Androulakis (ed.). Aristotle University of Thessaloniki, Greece, 27-30 September 2002. Thessaloniki: Faculty of Arts AUTH: 584-592.

Way, Catherine. 2009. "Bringing Professional Practices into Translation Classrooms." In: *The Changing Face of Translation*. Ian Kemble (ed.). Portsmouth: University of Portsmouth: 131-142.

Wolf, Michaela and Alexandra Fukari (eds.). 2007. *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Wolf, Michaela. 2002. "Translation Activity Between Culture, Society and the Individual: Towards a Sociology of Translation", *CTIS* 2: 33-44.

Wolf, Michaela. 2008. "Interference from the Third Space? The Construction of Cultural Identity Through Translation", in Micaela Muñoz-Calvo, Carmen Buesa-Gómez & M. Ángeles Ruiz-Moneva (eds.) *New Trends in Translation and Cultural Identity*, Cambridge Scholars Publishing.

A tradução de teatro (também) é literária

Christine Zurbach
Universidade de Évora

Resumo À luz de novas abordagens da relação do texto de teatro com a cena, que lhe retiraram progressivamente a centralidade no processo da criação teatral, quer no período áureo da encenação e dos encenadores iniciado no fim do século XIX, quer no período da pós-modernidade, também a tradução de teatro se debruçou sobre a especificidade do texto dramático. Visto tradicionalmente como obra literária autónoma, destinada à leitura, sem a cena, o género dramático deu lugar, a partir dos anos 1980, à produção de reflexões teóricas e metodológicas que alimentaram debates inovadores no campo da tradutologia.

Todavia, se considerarmos a abundância da produção de obras para o teatro escritas e publicadas nas últimas décadas, este enfraquecimento do estatuto do texto no processo de criação teatral não parece ter arrefecido a capacidade criadora dos autores que, pelo contrário, perante o desafio da cena, transformaram a própria escrita do texto, inventando formas e linguagens novas, numa reaproximação do literário.

Com um *corpus* de autores e obras do repertório de teatro de língua francesa, procuraremos dar conta deste fenómeno tão importante tanto para o teatro como para a literatura.

Nota prévia

É nosso objetivo, nesta breve apresentação, descrever questões suscitadas por novas orientações seguidas pelos autores contemporâneos na escrita do texto de teatro (Corvin 2015), as quais rompem, como veremos, com o modelo consagrado pela tradição aristotélica do drama e da "peça bem feita", com as respetivas consequências no trabalho do tradutor. Com efeito, o questionamento de um género tão solidamente codificado pela tradição literária e teatral leva o tradutor das obras, autor segundo do texto, para outros desafios, inscritos no território complexo das poéticas literárias atuais. Para enquadrar esse aparente regresso atual do texto dramático à esfera do literário, será necessário considerar o percurso histórico da relação entre o texto dramático e a sua realização cénica a partir da modernidade, do qual resultou, além de alterações do estatuto cénico do texto no teatro, uma reconfiguração da escrita textual do teatro, publicada em livro e/ou interpretada em cena. Considerado sob a perspetiva do estudo tradutológico do teatro, o afastamento do modelo textual canónico tradicional implica uma reformulação das orientações dominantes para a análise da tradução de teatro, obrigando a dar uma ênfase maior à problemática do texto

de partida, por vezes menos considerada nos estudos descritivos da tradução, de modo a identificar os desafios representados por essa escrita *nova* do texto na sua reescrita pela tradução[1].

1. Preâmbulo

Tendo em conta a natureza pluridisciplinar do estudo da tradução de teatro, desde o início associada às problemáticas do campo disciplinar dos Estudos de Tradução, as reflexões que aqui apresentamos surgem num espaço de cruzamento entre áreas de trabalho autónomas pela especificidade do seu objeto, mas que, neste caso, se tornam complementares e articuladas entre si: o estudo da literatura, do teatro e da tradução.

Por ter maior relevância para o nosso objeto de estudo, apresentaremos em primeiro lugar o estado da arte sobre a questão debatida no contexto do surgimento da disciplina de teatrologia, ou seja, a especificidade do texto de teatro que passou a ser considerado como indissociável da sua dimensão performativa, contrariando a sua categorização como (apenas) género literário (Ubersfeld 1977). Na perspetiva da sua realidade dupla, literária e teatral, deixou assim de ser operativa a conceção normativa do texto dramático, comprovada aliás pela instabilidade histórica do seu peso relativo na prática e na criação teatral enquanto obra literária preexistente, sujeita à diversidade das modalidades do seu relacionamento com a cena (Pavis 2010; Vieira Mendes 2016). Com efeito, o predomínio crescente da arte da encenação, nomeadamente em torno dos anos 1970-80 na fase muito produtiva dos espetáculos criados a partir do repertório textual canónico, e, seguidamente, a afirmação progressiva da estética da *performance* desde finais do século xx, levaram ao enfraquecimento da tradição textocentrista do teatro europeu. Todavia, podemos constatar que, hoje, uma progressiva marginalização do texto, indo por vezes até à sua total ausência no espetáculo (Danan 2018), é contrariada por uma revitalização da sua posição na cultura contemporânea, observável na perspetiva quer de uma renovação da produção literária e editorial, quer da prática artística do teatro, em particular na medida em que passou a envolver o trabalho do ator, em articulação com o autor e o encenador, com consequências para o contributo do tradutor.

Passaremos em segundo lugar à abordagem tradutológica do texto de teatro, com um regresso ao período da construção do campo de investigação respetivo,

---

[1] A fim de limitar a extensão do dossiê que permitiu elaborar as considerações que seguem, os materiais usados são situados maioritariamente no campo de produção literária e teatral de línguas francesa e portuguesa.

no âmbito da recém-criada disciplina dos Estudos de Tradução nos anos 1980. São conhecidos os trabalhos pioneiros de Susan Bassnett e André Lefevere, cujo objeto primordial de estudo era constituído pelo repertório de textos dito universal, geralmente materializado em obras do cânone, publicadas e apoiadas em longas tradições de leituras críticas, em particular dos autores ditos *clássicos*. A sua abordagem reconhecia com razão, à semelhança dos teatrólogos na mesma época, que a tradução de teatro seria dificilmente compreendida sem o reconhecimento de que o texto e a cena estão "indissoluvelmente ligados" (Bassnett 2003:191). Na perspetiva funcionalista da tradução, tendo a cena como segundo termo de referência no quadro da produção cénica de um texto para a representação e não apenas para a leitura, o trabalho do tradutor é feito *from page to stage*, constatando-se assim, sem surpresa, a secundarização de uma conceção literária da tradução de teatro, dominada pela prática do jogo do ator que exige do texto outras qualidades, a saber, a sua *representabilidade* (*ibid*.:192).

A esses dados, o nosso estudo juntará os desenvolvimentos da prática artística do teatro na pós-modernidade que, nas últimas décadas, reposicionaram a problemática do texto e, por conseguinte, da tradução de teatro, a partir de um novo paradigma, o da *dramaturgia*, não apenas no sentido tradicional de uma poética da escrita textual, mas como componente hermenêutica intrínseca da criação cénica (Carré & Métais-Chastanier 2010). No tratamento dramatúrgico do texto para a cena, com a vastíssima empresa de re-leitura crítica das obras do cânone, as convenções literárias que definem o género dramático — o *drama* — foram postas em causa, nomeadamente através de intervenções diversas no texto em versões livremente adaptadas ao contexto da sua receção, ou mesmo ignoradas, sendo disso testemunho mais radical os espetáculos realizados com a passagem para o palco, com o *pôr em jogo*, de textos não-dramáticos, estranhos à arte do teatro. Produziu-se uma redefinição inédita do estatuto da componente textual e verbal inscrita na criação teatral, da sua natureza, do seu âmbito e dos seus limites. Nesse sentido, o peso decisivo da dramaturgia teve consequências para a posição e para a função do tradutor que, pela via da sua relação com o texto, da sua prática de reescrita, se viu frequentemente integrado no trabalho de criação/recriação do (de um) texto *para* a cena. E será essa nova realidade de produção do objeto que, em termos latos, poderemos designar como *texto de teatro*, que abrirá o espaço ocupado hoje por uma nova geração de autores, nascida do confronto entre a (antiga) forma dramática e as possibilidades ilimitadas oferecidas pela teatralidade à reconfiguração do que se entende por *texto* na criação teatral, incluindo o seu duplo, o texto da sua reescrita em tradução.

2. Texto, dramaturgia e encenação

No estudo tradicional do teatro, o texto surge como constituinte literário primordial do teatro e da teatralidade, e a historiografia quer do teatro, quer da literatura, confirma-o, com uma longa sequência de vários séculos atestando o predomínio cultural do texto e da tradição da *dramaturgia*, entendida no seu sentido literário, que a define como a *produção escrita* de um texto dramático. Por sua vez, nos manuais escolares, o texto de teatro é classificado na conhecida tríade genológica como *género dramático*, parcela consagrada do conhecimento tutelado pelos estudos literários. São bem conhecidas as características genológicas e a terminologia que o definem em termos convencionais: é um texto dialógico, com uma ação linear desenvolvida por personagens ou tipos, que visa reproduzir a realidade pela *mimese* e pela *ilusão teatral* com recurso à chamada *quarta parede*, etc. Em termos históricos, Molière, Shakespeare ou Gil Vicente representam a tradição do texto dramático, no modelo em que surge impresso no livro. O desfasamento imposto por uma conceção literária do teatro entre texto e representação será reconhecido tardiamente, com o advento da encenação e a crise da representação; sob o impulso das vanguardas do século xx, esse modelo deixou de ser produtivo e atuante: da "peça de teatro", enfraquecida e inoperante, passámos ao "texto", entendido como material verbal cénico, também designado hoje (de novo) por vezes como poema, com uma clara conotação do seu valor literário.

Num breve estado da arte, vejamos alguns passos históricos recentes no percurso seguido pelo texto de teatro na sua relação com a cena. Sob o impulso das mudanças estéticas introduzidas no campo da arte teatral a partir da viragem dos séculos xix-xx, que alteraram as relações entre o texto e a cena e abriram a arte do teatro para as outras artes, o teatro viu expandir-se a sua dimensão performativa. No mundo académico, no século xx, sob a influência de novas disciplinas das Ciências Humanas como a Linguística e a Semiologia, os investigadores reforçaram essa nova inscrição do texto teatral: reconhecendo-lhe uma singularidade genológica enquanto criação literária — texto "incompleto", como o afirma Anne Ubersfeld em demanda da cena (o.c.) —, passaram simultaneamente a analisá-lo como parte de uma realidade artística polissémica, envolvendo as restantes componentes do espetáculo teatral, ao qual incumbe recriar a obra escrita na representação em cena, pela via do trabalho de análise dramatúrgica que passará a ser indissociável da encenação.

As origens da encenação encontram os seus marcos históricos nas últimas décadas do século xix francês, em que artistas como Zola, André Antoine, Lugné-Poe, em França, sentem a necessidade de reformar o teatro da sua época,

ou como Craig e Appia investigando novas propostas em relação ao espaço, e ainda, como o fez Stanislavski, no Teatro de Arte de Moscovo, em relação ao ator. A primeira metade do século xx, considerada como a era clássica da encenação, é baseada na leitura dos textos posta ao serviço do sucesso de um teatro que avança para a futura "era 'cenocrática', na qual o encenador controla os signos o mais rigorosamente possível" (Pavis 2010:17). Nesse quadro, o conceito de dramaturgia ganha um novo sentido, derivado do lugar que lhe é atribuído enquanto processo hermenêutico de *dramaturgia da cena*, associado à produção do sentido do texto no contexto da encenação e do espetáculo, sob influência nomeadamente do dramaturgo Brecht que redefine a encenação, segundo Pavis como "terreno de confronto entre a prática cénica e o material textual (a leitura crítica do texto); ela somente adquire o seu sentido enquanto arma histórica e política" (*ibid*.:18).

É sintomática a densidade da produção científica sobre a dramaturgia da cena nos Estudos de Teatro desde a segunda metade do século xx até hoje, com números temáticos em revistas especializadas (Benhamou 2005; Vitez 1987; Laubin 2017; Danan & Birmant 1999; Raoul-Davis 1986) e uma presença frequente em textos de programas de espetáculos, entre outros.

Mas a partir dos anos 1970, Pavis constata:

> A encenação como sistema semiológico de signos controlados a partir de um único olhar durou muito. A clássica ambição de um Copeau, um Craig ou ainda de um Strehler, que sonhavam substituir o autor dramático por um autor cênico que lhe permanecesse fiel até ao fim, fracassou contra a realidade pós-moderna da cena e do mundo, e isso a partir dos anos de 1970 (*ibid*.: 367).

O exagero dos efeitos de encenação, ou também, adotando a terminologia de Pavis nos anos 1990, "As Doenças da Encenação" (2010: 363), é criticado. O dramaturgo Michel Vinaver, citado por Pavis (2010: 127-128), diz desconfiar das encenações que soterram os textos sob as imagens e as ações. Segundo ele, a encenação tornou-se, no correr dos anos, uma *mise-en-trop*, havendo, por parte do encenador, "o risco [constante] de dizer excessivamente pelos meios cénicos", ou de ter um discurso redundante com o texto verbal, acabando por produzir uma metáfora visual e cénica ilustrativa do texto, ou ainda, o risco de substituir o texto pelo seu próprio comentário cénico. O caso particular da problemática da encenação dos autores designados como clássicos confirma a proeminência da figura do encenador nesse período, em que as obras são tratadas de modo a aproximá-las do público, podendo levar a releituras radicais do repertório canónico nos anos 1980-1990:

> os clássicos são a vítima ideal: a problemática é simplificada, modernizada superficialmente, adaptada ao gosto do público de jovens, transmitida directamente para as autoridades locais, do produtor ao consumidor, do decisor ao descodificador (Pavis 2010: 367).

Após essa fase de excessos, a presença dos clássicos deixou de ser evidente, e a dramaturgia posta em prática para a sua (re)leitura, por atualização e adaptação, acabou por ser contestada. No entanto, mostrando porventura como a prática do palco pôde influenciar a prática da escrita, os textos herdados do passado continuam a constituir uma parte importante do repertório escrito e encenado, com outros formatos, em reescritas das próprias obras. Os autores voltam aos textos antigos, num diálogo entre autores que visa, através dos textos do passado, como as tragédias do teatro antigo hoje objeto de um interesse renovado, uma outra maneira de compreender o nosso tempo presente. As últimas décadas indicam, assim, que, apesar da conquista do espaço espetacular pelo teatro performativo, essencialmente visual, o teatro de texto ou da palavra tem vindo a reconquistar uma presença ativa e atuante nos repertórios e nos palcos.

3. Tradução de teatro e novas dramaturgias do texto

Sobre a problemática da tradução de teatro, é nos trabalhos científicos fundadores na área que encontramos duas questões que não perderam a sua pertinência. Entre os investigadores mais influentes, é indispensável citar Susan Bassnett, que começou por sistematizar em que consiste o que se poderá designar como *especificidade* genológica do texto de teatro (2003 [1980]), e André Lefevere (1992; 1998) que abordou os processos de manipulação textual na tradução, ideológicos ou poéticos que, na era dita da encenação, remetem também para o território das escolhas dramatúrgicas para os espetáculos em cena.

A partir de Susan Bassnett (o.c.), o enfoque posto na especificidade genológica do texto dramático — texto para a leitura e texto para a cena — define a tradução de teatro como processo hermenêutico situado em dois planos: traduzir significa, por um lado, explorar o processo da escrita dramática do texto de partida, a sua dramaturgia, que poderá conter um modelo implícito de interpretação cénica, variável ao longo da história do teatro; por outro lado, traduzir significa reescrever com os olhos postos na cena e na receção, com ou sem partilha do processo com os criadores.

A tradição "clássica" da tradução do texto de teatro pode ser descrita como o processo de interpretação e reescrita de um texto de partida convencional, que termina no texto de chegada entregue para a publicação ou para a interpretação em cena, no qual a leitura dramatúrgica é centrada na poética literária da obra

de partida. Na nova era de predomínio da arte da encenação, a intervenção da dramaturgia no processo criativo e a sua incidência no texto na sua passagem para a cena modificou a relação entre o texto de teatro e sua tradução.

Com efeito, além da semelhança da sua responsabilidade interpretativa relativamente aos textos, também existe uma afinidade entre a atividade do tradutor e a prática dramatúrgica, mais explícita no quadro da abertura da tradução à realidade do trabalho da cena, numa evidente promiscuidade entre duas práticas que, nesse contexto, estão viradas, não para a publicação ou a leitura, mas sim para o campo do palco, onde intervêm no trabalho dos intérpretes, atores, encenadores e restantes colaboradores da obra ou do projeto artístico.

Tal aproximação deu origem a debates teóricos por parte dos tradutólogos e dos teatrólogos, igualmente empenhados na definição quer das fronteiras entre as duas áreas, e da especificidade de cada uma delas, quer na elaboração de uma conceção renovada da prática da tradução de teatro. Entre outros testemunhos das questões suscitadas pelo novo contexto de recurso ao uso da tradução, o relato de encontros realizados pelo laboratório de investigação Agôn-dramaturgies, em 1989 (Carré et Métais-Chastanier 2010), no formato de mesas-redondas entre artistas de teatro, tradutores e teóricos, é esclarecedor. Apresentado num artigo intitulado "Où commence la dramaturgie?", publicado em 2010, esse relato retrata o estado da arte sobre a conceção e prática da tradução de teatro e as reflexões suscitadas por novos paradigmas no trabalho do tradutor de teatro em torno dos anos 1980-1990. Legitimando não só a ideia da especificidade da tradução teatral mas também as suas afinidades (e conivências) com um "état *d'esprit dramaturgique*" (*ibid*. 2010: 89 citado em Dort 1986) segundo a fórmula conhecida do crítico e ensaísta francês Bernard Dort, o texto acrescenta:

> Considérée non plus comme une activité purement littéraire et exclusivement destinée à la publication, la traduction semble s'ouvrir au champ de la scène, se voulant à l'écoute des lois du plateau, de ses contraintes et de ses enjeux; se rapprochant, par là même, au point de la rejoindre, de l'activité dramaturgique. (*ibid*.)

O mesmo ensaísta identifica "les traces d'une conscience dramaturgique à l'œuvre dans la traduction théâtrale" (*ibid*.: 90). Na prática, tal "consciência" é extensível a atuações concretas que percorrem um leque alargado de situações, como a tradução assumida pelos intervenientes, nomeadamente o encenador, o dramaturgista ou um ator, ou a produção da tradução pelo coletivo dos criadores, sem o contributo de um tradutor que assumisse tal função enquanto tal. É frequente, igualmente, encontrar-se casos de fusão explícita entre dramaturgia e tradução, patente na figura do tradutor-dramaturgo ou do dramaturgo-tradutor,

responsável pela elaboração de diversas modalidades de reescrita ou manipulação dramatúrgica sobre o texto de partida, geralmente designadas como versão, adaptação, ou apenas pela referência "a partir de".

Hoje, a tradução poderá encontrar-se envolvida na produção de um texto elaborado a partir de materiais não-dramáticos, sendo esse um modelo que mais afastará o tradutor do modo convencional de intervir na criação teatral. De facto, ao obliterar a arte do autor dramático, a autonomia da arte do encenador levou à rejeição progressiva do texto dramático, nomeadamente no período adjetivado por H.-T. Lehmann (2017 [1999]) como *pós-dramático*. Recentemente, numa conferência intitulada significativamente "O texto ausente" (2018), Joseph Danan começa por confirmar que, depois de ocupar o centro, o texto dramático convencional, o *drama*, passou para as margens da cena ou foi alvo de uma rejeição radical. A problemática do texto (Danan 2013) voltou a ser objeto de debate teórico. Numa tese polémica, o dramaturgo Vieira Mendes (2016) discute a cisão entre teatro e literatura, que se impôs no discurso teórico e crítico sobre o teatro, e designa o palco como lugar privilegiado para a literatura, que permite tornar "visível o carácter literário da linguagem" (2016: 164). Opondo o que chama "literatura" ao *corpus* dos autores do cânone, cita o dramaturgo Heiner Muller: "parece-me que [...] no teatro ainda não trabalhámos verdadeiramente com os textos, que os textos ainda não foram utilizados como material, não foram ainda utilizados como corpos" (*ibid*.: 167).

Na verdade, como afirma Danan (2018), o texto continua fundamental hoje para o teatro, não enquanto texto dramático no formato tradicional, mas como texto inscrito em processos de experimentação cénica diversos, que traduzem a emergência de novas formas de dramaticidade, ou seja, novos modos de "raconter des histoires" (Danan 2013: 79). O texto pode assumir o formato de materiais não-dramáticos potencialmente transformáveis num texto teatral; pode integrar um projeto de *dramatização* do texto pelo trabalho do encenador, que se torna criador cénico ou *escritor de palco* na designação criada por Bruno Tackels (2015), ou um processo de escrita que utiliza o/um texto, reconhecido como inicialmente necessário, mas que simultaneamente o afasta, chegando eventualmente a destruí-lo.

O abandono das formas canónicas do drama, construídas sobre a personagem, a intriga, a mimese, a separação entre a sala e a cena, fragilizou a predominância do texto verbal no formato dialogado e fez surgir novas escritas que procuram explorar as potencialidades teatrais da linguagem ou da palavra. Suscitam novas interrogações para a crítica e a investigação teatral, perante o modo extremamente diverso como os autores/dramaturgos procuram manter viva a escrita de teatro (Birmant & Danan 1999; Laubin 2017).

Para o leitor comum, a dramaturgia atual é frequentemente da ordem da ilegibilidade (Corvin 2015). Como afirma Pavis, "o autor doravante tem necessidade do encenador e, mais ainda, do ator, não tanto para ser interpretado quanto para testar e manifestar, graças ao ator, os sentidos possíveis do seu texto" (2010: 373).

A novidade dos textos confronta também o tradutor com dificuldades interpretativas, ao questionar hábitos de leitura surpreendidos pelo tratamento dado aos códigos formais e às componentes estruturantes dos textos tradicionais, como o tempo, o espaço, a ação, ou ainda às propriedades genológicas do *drama* submetidas a inovações e variações (Corvin 2015: 17). Por exemplo, numa hibridização entre género dramático e género narrativo, a nova dramaturgia utiliza com frequência os recursos da escrita romanesca que lhe permitem, por exemplo, introduzir a figura do narrador ou do discurso indireto livre pela voz das personagens/porta-vozes. A crise da personagem, remetida desde Beckett ao impessoal, leva os autores à exploração da palavra e da voz, outra mutação importante, que provém da aproximação dos autores com o fazer teatral. A primazia dada à oralidade recorda-nos o argumento de Susan Bassnett para definir a especificidade performativa da tradução do diálogo no teatro (*speakability*) reforçado pelas pesquisas formais realizadas em torno da presença da voz do ator em cena, indo do sussurro à vociferação ou do coro mudo à polifonia.

4. Nota final

Descrevemos um percurso histórico que levou a escrita de teatro convencional identificada como um género literário fortemente codificado pela tradição literária até uma reformulação profunda da sua relação com a teatralidade. Pela sua natureza híbrida, entre Literatura e Teatro, o texto encontrou, com as revoluções cénicas do século xx, novos caminhos que, se por um lado enfraqueceram o peso da sua natureza literária, por outro deram-lhe a possibilidade de se regenerar enquanto texto performativo, orientado para a cena ou o espetáculo. Dessa reformulação, que rompeu com uma hierarquia assente no valor dominante do texto, ou seja, da componente linguística ou verbal do teatro, nasceram formas novas, articuladas com a dimensão visual e sonora do teatro, que a arte da encenação afirmou (e confirmou) na recriação dos textos em cena. O carácter experimental da escrita e a liberdade de invenção permitida pela criação cénica fizeram nascer uma geração de novos autores, com textos desafiadores não só para os intérpretes em cena, mas também para a leitura.

Foi precisamente a questão da interpretação do texto enquanto parte essencial do trabalho do tradutor que nos interessou: como trabalhar com poéticas

alheias à forma dramática tradicional, libertas do cânone, mas fortemente dependentes da prática do ator ou do encenador? A inovação genológica, textual e verbal da escrita teatral hoje desafia o tradutor para processos de reescrita complexos. Como converter, por exemplo, a matéria verbal escrita, por vezes informe, para a sua realidade sonora de modo a acompanhar, na sua reescrita, a performance vocal exigida ao ator? No nosso entender, é pela afirmação da dimensão dramatúrgica do seu trabalho, intrínseca à sua intervenção prática na produção do texto segundo, que o tradutor encontrará ferramentas adequadas. Compete ao tradutor fazer justiça à vocação interdisciplinar e criativa da tradução, na fronteira entre Literatura, Tradução e Artes, acompanhando a ousadia dos caminhos traçados pela dramaturgia contemporânea.

Bibliografia

Bassnett, Susan. 2003 [1980]. *Estudos de tradução.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Bassnett, Susan & André Lefevere. 1998. *Constructing Cultures. Essays on Literay Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.

Benhamou, Anne-Françoise. 2005. *OutreScène*, 5.

Birmant & Danan (coord.) 1999. "Écrire le théâtre aujourd'hui". *Alternatives théâtrales* 61.

Carré, Alice et Barbara Métais-Chastanier. 2010. "Où commence la dramaturgie?". Dramaturgie et traduction — compte rendu de rencontres organisées par le Laboratoire Agôn-dramaturgies des arts de la scène. *Traduire* 223: 89-101.

Corvin, Michel. 2015. *La Lecture innombrable des textes du théâtre contemporain*. Paris: Éditions THÉÂTRALES.

Danan, Joseph. 2013. *Entre théâtre et performance: la question du texte*. Arles: Actes Sud-Papiers.

Danan, Joseph. 2018. "Le texte absent", conferência na FLUL. https://youtu.be/zk2I9MjTuvE. (acesso em 30.05.2019)

Darge, Fabienne. 07.07.2011. "Dialogue croisé sur l'écriture contemporaine". *Le Monde*, s/p.

Dort, Bernard. 1986. "L'état d'esprit dramaturgique". *Théâtre/Public* 67:8-12.

Laubin, Antoine (coord.). 2017. "Écrire, comment?", *Alternatives théâtrales* 131.

Lefevere, André. 1992. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London & New York: Routledge.

Lehmann, Hans-Thies. 2017 [1999]. *Teatro Pós-dramático.* Lisboa: Orfeu Negro.

Pavis, Patrice. 2010 [2007]. *A Encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva.

Pavis, Patrice. 2014. "Dramaturgie et postdramaturgie". *Critical Stages*.6:197-207.

Raoul-Davis, Michèle. 1986. "Dramaturgie". *Théâtre/public* 67.

Tackels, Bruno. 2015. *Les* écritures *de plateau*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

Ubersfeld, Anne. 1977. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales.

Vieira Mendes, José Maria. 2016. *Uma coisa não é outra coisa*. Lisboa: Livros Cotovia.

Vitez, Antoine (dir.). 1987. *L'Art du théâtre* 6.

Part(e) 2

A história da tradução como provocação da história cultural

Translation history as a challenge to cultural history

Inversão de marcha.
Para um entendimento da história da tradução à luz de uma concepção estético-filosófica da acção do futuro sobre o presente e o passado

José Miranda Justo[1]
Universidade de Lisboa
Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

Resumo O presente contributo situa-se decididamente na área da *filosofia da tradução*, na qual de há vários anos a esta parte se inscrevem as minhas preocupações no terreno dos estudos de tradução. Nesse âmbito da filosofia da tradução, uma zona particularmente negligenciada tem sido a da reflexão sobre o *tempo* e, em particular, sobre uma consideração especificamente filosófica do problema da *história da tradução*.

De um modo muito generalizado, a história da tradução tem sido encarada como um repositório — menos ou mais abrangente — de continuidades e descontinuidades que assentam sempre numa visão linear e unidireccional do tempo, ou seja, numa compreensão completamente acrítica e improdutiva do tempo enquanto mera sucessão de momentos cronologicamente ordenados segundo um direccionamento que vai do mais-passado para o menos-passado, sendo este último — eventualmente — confundido com o presente ou com um quase-presente. Nesta maneira tradicional de encarar a história da tradução, é praticamente óbvio que não existe lugar para pensar sob nenhuma perspectiva produtiva a ideia de *futuro*. O futuro, quando muito, é apresentado como o presente das traduções existentes acrescentado de um qualquer-coisa da ordem de um desejo mais ou menos imediato de uns quantos melhoramentos de tipo técnico, sociológico ou, porventura, ético. Nas circunstâncias desta paupérrima compreensão das coisas, a história da tradução resume-se a uma espécie de arqueologia, quase sempre casuística, a qual, de cada vez que experimenta o anseio de se dignificar um pouco, trata de deliberadamente se confundir — ilegitimamente — com outra coisa muito diferente: a história da *teoria* da tradução.

O ensaio que aqui anuncio procura mostrar como a categoria estético-filosófica de um futuro das obras (neste caso, *o futuro do fazer tradutivo*, enquanto operação) que retroage sobre o presente e, consequentemente, sobre o passado, se revela eminentemente produtivo para um novo pensamento acerca da história da tradução, se uma condição crucial estiver preenchida: a condição de desenvolvermos uma crítica da subjectividade capaz de entregar ao próprio fazer tradutivo o papel de verdadeiro *sujeito da história* (neste caso, o papel de sujeito da história da tradução).

[1] Por opção do Autor, o presente artigo não segue o Acordo Ortográfico.

«[…] *a verdade mais compreensiva do futuro…*»
Maurice Merleau-Ponty 1962: 61

Há vários anos que tenho procurado desenvolver parte substancial da minha actividade nos domínios da filosofia da arte e da filosofia da tradução. O presente artigo tem a pretensão de cruzar estes dois domínios em benefício de uma concepção da história da tradução que possa escapar a algumas aporias evidentes de uma noção demasiado linear do tempo.

Antes de mais, interessa-me mostrar — embora de modo muito abreviado — qual a visão da filosofia que subjaz às minhas preocupações.

O meu posicionamento em relação à filosofia é essencialmente deleuziano. Isto significa que, quando falo de *filosofia de alguma coisa* (seja filosofia da arte, filosofia da história, filosofia da medicina, filosofia da tradução, etc.), falo efectivamente de criação de conceitos a partir de um plano de imanência. E é igualmente importante sublinhar que os conceitos, no sentido deleuziano, têm pelo menos duas características incontornáveis: são móveis e acontecem, ou seja, por um lado, movem-se no plano de imanência em todas as direcções, cruzando-se, interferindo entre si, chocando-se, e, por outro lado, nunca estão acabados, são sempre devir, um devir tendencialmente infinito.

1. O papel do futuro em filosofia da arte

Na minha reflexão acerca de tópicos de estética no âmbito da filosofia da arte, defendi por várias vezes que a obra de arte se nos depara — ou, se quisermos dizer de outro modo, nos alcança e nos atinge — numa estranheza que é da ordem do não-presente e do não-passado. Ou seja, a transcendência da obra só é captável como estranheza vinda de um futuro, o qual, por sua vez, entra em relacionamento com todo o nosso presente e, num outro movimento, com o passado que porventura nos esteja disponível. Assim, o devir da obra de arte, na sua infinitude, move-se sempre do futuro até nós e, em seguida, em dois movimentos diferentes, exerce uma eficácia transformadora sobre o nosso presente e sobre o nosso passado.

O futuro de que aqui se fala é, num certo sentido, eminentemente incógnito. Determinadamente falando, sabemos muito pouco ou quase nada sobre esse futuro. Sabemos apenas que ele se encontra adiante de nós, para lá de nós, e que é necessariamente um conjunto aberto de potencialidades infinitas. Sabemos, portanto, que esse futuro é um caos. Mas, uma vez que todo o caos, pela sua própria natureza, é atravessado por linhas de fuga que tendem a constituir factores de pré-organização (ou de pró-organização), então sabemos também que esse

caos é de facto um *caosmos* (Joyce 2012: 118; Deleuze 1968: 80, 257; Guattari 1992: *passim*), do qual partem lampejos, súbitas luminosidades organizativamente eficazes, que são capazes de vir até nós e de nos fazerem de um instante para o outro ver o mundo — presente e passado — de uma maneira até então desconhecida. Isto significa que no termo *ad quo* de cada acção do futuro sobre nós existe sempre um duplo processo de criatividade hermenêutica. Por um lado, a obra — enquanto luminosidade eficaz — suscita uma transformação não apenas do nosso mundo presente, mas também de toda a interpretação que fazemos desse mesmo mundo presente. Por outro lado, a obra, aliada a essa transformação hermenêutica do presente, suscita igualmente uma profunda transformação das arrumações interpretativas que anteriormente tínhamos do nosso passado.

Deste modo, a obra — juntamente com o futuro de onde é oriunda — não apenas interfere com o viver de cada um de nós, antes transforma esse viver de um modo substancial que, contudo, não pode ser tido por inteiramente determinado de maneira apriorística. A obra não determina. O que pode dizer-se, isso sim, é que ela proporciona ou propicia. A obra faz, a obra age, mas faz e age no sentido em que favorece certas possibilidades da nossa transformação do viver, em vez de orientar definidamente essas possibilidades. O que isto significa é que o território daquilo a que chamamos liberdade se mantém intacto para nós, para lá da acção da obra de arte.

Contudo, se a obra age junto de nós, se ela vem proporcionar as nossas transformações, é porque ela, em algum sentido, é *sujeito*. E, se a obra é sujeito, pelo menos até certo ponto e dentro de certo alcance, nós seremos *objecto*, objecto da obra. Neste contexto, tenho falado em textos anteriores em semi-objectos (que são também semi-sujeitos), dado que esta objectividade em que nos vemos caídos é apenas parcelar, provisória e intermitente.

As observações recolhidas até este momento — o futuro enquanto tempo da obra, a transcendência desse futuro, a obra enquanto sujeito e a nossa condição de semi-objectos — serão todas elas retomadas na segunda parte deste artigo em benefício de um conceito transformado de história da tradução. Antes disso, contudo, importa deixar aqui explícitas algumas palavras sobre o problema do *tempo* ainda do ponto de vista da filosofia da arte.

A produtividade plena do conceito de futuro que esbocei acima só pode alcançar-se mediante um aprofundado trabalho preliminar no plano da *crítica do tempo*, ou seja, de uma crítica pormenorizada das concepções do tempo que, desde os pré-socráticos, Platão, Aristóteles, Plotino e Agostinho de Hipona até (pelo menos) Hegel, Husserl e Heidegger ou Bergson, informaram e configuraram modos de pensar uma grande multiplicidade de problemas que se conectam, mais ou menos aprofundadamente, precisamente com as concepções

do tempo. Como é óbvio, não será este o lugar para proceder a essa crítica do tempo. Tenciono dedicar-lhe o espaço dilatado que ela exige num futuro trabalho de dimensões substancialmente diferentes. Deste modo, as linhas que se seguem — e que procuram abordar de maneira bastante abreviada a questão do tempo apenas para de seguida podermos estabelecer o papel diferencial de um conceito não convencional do futuro — não tomarão como ponto de partida as concepções do tempo avançadas entre outros pelos autores mencionados, mas sim a própria concepção vulgar, trivial, do tempo linear, unidireccional, irreversível, sucessivo e divisível. Contudo, como bem mostra François Jullien no seu pequeno livro de 2001 intitulado *Du «temps». Éléments d'une philosophie du vivre*, a concepção vulgar e popularmente enraizada do tempo na civilização ocidental apresenta conexões de fundo quer com a concepção física (Aristóteles), quer com a concepção metafísica do tempo (Plotino, por exemplo) (Jullien 2001: 18-21). Assim, tomar por base das considerações que se seguem a concepção trivial do tempo não se afasta tanto das concepções científicas ou metafísicas como à primeira vista possa parecer.

Mas a concepção trivial do tempo tem duas vantagens para os meus objectivos. Por um lado, a respectiva irreversibilidade choca-se frontalmente contra qualquer conceito que pretenda efectuar a inversão daquilo que parece ser uma «ordem natural das coisas», ou seja, uma «ordem temporal das coisas». Por outro lado, a linearidade do tempo trivial choca-se não menos irredutivelmente contra as visões — historicamente atestadas — do tempo em termos de circularidade. Ora, acontece que o modelo de entendimento do futuro acima esboçado comporta precisamente os dois traços que antagonizam a noção trivial do tempo: a reversibilidade e a circularidade. Vejamos como.

Quanto à reversibilidade do tempo, a visão trivial do tempo não pode deixar de considerar um escândalo imaginar-se que o futuro vem até nós numa espécie de anterioridade relativamente ao presente e ao passado. Contudo, é precisamente isso que acontece quando tomamos a experiência da obra de arte como algo que transcende inteiramente o nosso presente (e o nosso passado) e que é largamente não dependente das nossas experiências presentes (e passadas). A ligação da experiência da obra com o presente e o passado só pode acontecer *depois* de a obra vir até nós, ou seja, depois de a obra nos aparecer e sobretudo nos surpreender radicalmente. Só na posterioridade desse maravilhamento sem nome, que é o da nossa objectivação perante a chegada da obra, se torna possível — de modo progressivo e certamente muito lento — estabelecer laços de encadeamento hermenêutico com as experiências a que chamamos presentes ou passadas e permitir que a *futuridade* da obra exerça um conjunto heterogéneo de acções precisamente sobre o presente e o passado.

Ora, este conjunto heterogéneo e ilimitado de acções introduz um novo factor de complexificação do tempo. Da inversão do tempo por via de uma linearidade que vem do futuro até ao presente passamos agora para uma não linearidade que dissemina e expande a acção da obra, por um lado, para os mais dispersos âmbitos de tudo aquilo que vivemos como presente e, por outro lado, para os âmbitos mais ou menos hierarquizados de tudo aquilo que somos capazes de recordar como passado. Estes dois últimos movimentos são profundamente circulares precisamente no sentido em que escapam inteiramente à linearidade e se desenvolvem como poderosas forças centrífugas que organizam desorganizando e desorganizam organizando.

Estes modos de organização e desorganização merecem algumas considerações suplementares, ainda na linha da crítica do tempo. Comecemos pela acção do futuro sobre o presente. A obra, no seu modo radicalmente surpreendente de aparecer, vem perturbar profundamente o presente. Não se trata de um simples acrescentar de algo ao nosso presente e também não se trata de uma mera agitação temporária. A perturbação é essencialmente mais profunda do que isso. Ela é uma explosão de heterogeneidade adveniente da surpresa, da intensidade máxima da surpresa, da vertigem associada à surpresa radical. A surpresa — a vertigem, a intensidade — passa a ser aqui um conceito. Um conceito inconcluso, como são os conceitos em filosofia quando são efectivamente produto de um processo de criação, mas nem por isso menos conceito, na sua profunda eficácia de levar mais longe o pensar, ou seja, de levar o pensar ao domínio do ainda não pensado. A surpresa, o pasmo absoluto, em que a obra nos surge desencadeia imediata e abruptamente um abalo em tudo o que nos rodeia, sobretudo em todo o vasto conjunto de crenças a que chamamos o nosso presente. O presente é de facto um conjunto de crenças na medida em que o que constitui o presente já não são exactamente as experiências que dão sentido ao agora do nosso viver, mas sim as crenças cristalizadas a partir dessas experiências, as quais, na verdade, em cada instante, já são memória ou recordação, conforme os casos. Não se trata, pois, de dizer que o presente não chega a existir — como várias vezes se disse na filosofia ocidental — ou que a única realidade temporal é o presente — como também se defendeu —, mas sim de o encarar como uma espécie de sedimentação do vivido em fragmentos cristalizados por sua vez amalgamados num todo neuronal prolixo e flutuante comandado ao sabor das nossas «conveniências» de cada momento pela memória ou pela recordação. O presente é aquilo que dessa sedimentação trazemos connosco em cada época do nosso viver, sem que as diferentes épocas se distingam discretamente umas das outras, mas encontrando elas, na sua profunda continuidade, factores de descontinuidade que fazem com que elas se agreguem de cada vez em torno de um fulcro vivencial

que lhes fornece a sua relativa autonomia. Consequentemente, teremos de dizer que o presente tem sempre a sua duração maior ou menor: os nossos presentes *duram* até que quaisquer factores exteriores ou interiores venham proporcionar mudanças vectoriais que os orientam de maneira diversa da anterior. O que aqui se defende é que a obra de arte — nos casos em que esta seja aquilo a que mais adiante chamarei *a obra de arte que importa* — é precisamente um desses factores proporcionantes de mudança. Porventura tratar-se-á mesmo de um dos factores cruciais para esse proporcionar da mudança, uma vez que a obra de arte age sobre nós de modo simultaneamente exterior e interior, numa complexidade de grande alcance que, contudo, não analisarei em pormenor no presente artigo.

Assim, a experiência da obra de arte é uma experiência de sideração momentânea à qual se segue imediatamente (ou seja, sem hiato) o desencadear de uma completa insegurança no tocante a toda a estabilidade adquirida e sedimentada. A estabilidade entra prontamente em colapso — pelo menos parcialmente — e daí resulta um fenómeno de disseminação que, por seu turno, exige mais tarde ou mais cedo um processo de reconfiguração, um trabalho de reconstrução não da estabilidade perdida, mas sim de uma outra estabilidade, porventura tão precária como a anterior, mas ao menos temporariamente eficaz. Ora, para que esta eficácia seja gerada, é preciso antes de mais que a estranheza da obra de arte não seja simplesmente rejeitada e afogada no pântano do nosso descontentamento. Por outras palavras, é necessário um momento de índole marcadamente ética, por muito inconsciente que ele possa ser para aquele que o atravessa, mas que, aos olhos do indivíduo reflectivo, não deixará nunca de se revelar fruto de uma escolha pelo *positivo* — ou seja, pela acção criativa — e simultaneamente fruto de uma aceitação da diferença — ou do diferir próprio do estranho ou mesmo do «estrangeiro» —, a qual tem a sua expressão mais significativa no conceito de *acolhimento*. Sem a capacidade profunda de acolher o estranho também não existirão as condições necessárias para a acção criativa de reconfiguração do presente. A obra de arte, na estranheza radical em que ela se nos depara, exige de nós este acto ético de abertura de portas àquilo que é estrangeiro, alheio e subversivo relativamente à estabilidade em que vivemos o nosso presente. Só o amor pelo radicalmente diferente e novo pode dar lugar a uma verdadeira apreensão da obra de arte naquilo que ela tem de perturbador, disseminante, heterogeneizante e — por último — reconfigurador do nosso mundo.

Mas há mais. Porque importa não esquecer que, sendo a obra de arte filha daquele futuro amplamente incógnito de que falámos, sendo ela, como também vimos, um sujeito que nos torna semi-objectos, ela é, por força, infinitamente activa e mutante. Ou seja, a obra de arte é o oposto de qualquer tipo de inércia; ela é um ente em devir. Em certo sentido podemos dizer que a obra de arte

não existe (ex-sistere), ela devém. O que há, o que acontece é um devir-obra da obra. É este devir que efectivamente merece o nome de autonomia da obra. E, assim sendo, então o nosso acolhimento do estranho nem sequer é acolhimento de uma estranheza que permaneça idêntica a si mesma. É antes um acolher continuado — e porventura sobressaltado — do permanente e imparável devir da obra. Só depois de o nosso acolhimento da singularidade mutante da obra se apaziguar na precária — porque provisória — reconfiguração do nosso presente se poderá gerar, como fruto dessa outra singularidade que é a da nossa experiência estética, uma ilusão de aquietamento da obra, uma falsa mas momentaneamente eficaz experiência de atribuição de um lugar próprio da obra, algo como uma aparência de reificação da obra que nos proporciona o espaço de uma ficção de posse sobre ela. Porém, na verdade, esta experiência ilusória — que é parte integrante da experiência estética na sua fase de acalmia — é constantemente contrariada ou mesmo inteiramente negada, já que, de cada vez que voltarmos a contemplar a obra, ela mostrar-se-á inteiramente activa. Mesmo o simples facto de activarmos na nossa recordação a presença da obra é muitas vezes suficiente para se desencadear em nós a experiência da sua actividade, a qual mais não é do que a manifestação do respectivo devir infindável.

Passo agora a um tratamento (necessariamente mais breve) da questão da acção da obra sobre o nosso passado. A primeira coisa que é necessário estabelecer com clareza é que tudo o que diz respeito a reconfigurações do nosso passado só acontece com base no nosso presente, ou seja, é do presente e da sua estabilidade instável — ou instabilidade estável, tanto faz — que podemos partir para a consideração e sobretudo para a reconsideração do passado. Continuamos, pois, no movimento de inversão de marcha relativamente à consideração trivial do tempo: do futuro viemos para o presente, e agora é a partir do presente que estamos em condições de olhar para o passado e de ver como ele se transforma por acção uma vez mais da obra de arte. Onde a consideração trivial do tempo estabelece a ordem passado-presente-futuro, substituímo-la aqui pela ordenação futuro-presente-passado.

Contudo, sucede que se ao falarmos da acção da obra sobre o presente insistimos no efeito de disseminação, ao abordarmos agora a acção da obra sobre o passado o efeito é ainda mais dispersivo, mais heterogeneizante, merecendo porventura o uso da metáfora da explosão. Se a linearidade do tempo (neste caso, o tempo invertido) já estava quebrada com o efeito de disseminação ao nível do presente, ela fica agora completamente desfeita quando chegamos à «explosividade» da eficácia da obra sobre o passado.

O passado de que aqui falo é de dois tipos: o passado afectivo e o passado cognitivo. É sabido que uma tal separação não pode ser entendida de modo

radical, uma vez que a cognição e a afectividade apresentam múltiplas conectividades e complementaridades. Contudo, é possível discernir predominâncias de um ou do outro tipo de passado. Usarei, pois, esta distinção com as devidas precauções. Ora, em ambos os tipos de passado teremos de conseguir distinguir aquilo que é da ordem dos sedimentos da experiência estética e aquilo que é da ordem de vivências de muitas outras naturezas. Importam-nos sobretudo esses sedimentos da experiência estética. Eles serão predominantemente cognitivos, designadamente quando nos reportamos a tudo aquilo que ao longo do nosso viver fomos aprendendo sobre arte, em particular no plano da história de arte ou da teoria estética. Serão, pelo contrário, predominantemente afectivos quando dizem respeito às experiências estéticas, mais singulares ou mais particulares, que fomos efectuando em diversos momentos do nosso viver. Uns e outros encontram-se e convergem em nós naquele presente que virá a ser abalado pela novidade e singularidade da obra de arte que nos atinge. Eles são responsáveis pela formação desse presente que rapidamente será destronado por acção da obra que nos alcança vinda do futuro e que será substituído pelo novo presente posto em marcha por essa mesma obra. Mas, nesse presente — digamos, nesse presente pronto para ser reconfigurado —, eles são precisamente o passado, o passado desse presente. Quando esse presente for reconfigurado por acção da obra de arte inesperadamente vinda do futuro e der lugar a uma nova configuração do presente, esse passado estratificado será imediatamente submetido a uma tensão implacável que provocará uma explosão quer dos factores cognitivos, quer dos factores afectivos que se encontravam cristalizados, explosão essa que será responsável por uma heterogeneização radical, ou seja, por uma dispersão potencialmente infinita de fragmentos em incontáveis direccionamentos. É dessa heterogeneidade caótica que resultarão linhas de fuga capazes de começarem, lentamente, a proporcionar formas organizativas que desembocarão na constituição — sempre instável e precária — de um novo passado da nossa experiência estética (quer cognitiva, quer afectiva), sendo que esse novo passado estará em todos os seus nódulos activos afectado por algum vestígio da novíssima experiência estética que provocou a desintegração do velho passado e simultaneamente a configuração do novo presente e do novo passado. Acrescente-se apenas que, de acordo com tudo o que fomos dizendo acima, esse novo passado será tão provisório como o novo presente em que ele se vem inscrever.

Gostaria de desenvolver aqui um aspecto que o espaço que tenho à minha disposição não permite e que ficará para uma outra oportunidade. Falo de um conjunto de consequências destes processos de reconfiguração no plano da nossa consciência: a amargura e a felicidade de refazermos o passado, bem como de reordenarmos o presente…

Termino esta primeira secção do presente artigo com um esclarecimento incontornável. Dir-se-á que nem todas as obras de arte desencadeiam os processos de que aqui falámos. Nem todas nos surgem vindas daquele futuro incógnito, nem todas transformam o nosso presente, nem todas alteram a nossa percepção do passado. Ora, importa ter presente que aquilo de que aqui falamos é precisamente da *obra de arte que interess*a, ou seja, daquela obra que é verdadeiramente excepcional, que vem acompanhada de uma aura, que não é nem a da chamada «originalidade», nem a da «irreprodutibilidade», mas sim a da *singularidade*, uma singularidade que é sobretudo a da nossa experiência estética, ou seja, a da relação que a obra estabelece connosco e, consequentemente, a da nossa recepção da obra.

Acrescentarei, pois, algumas palavras sobre a singularidade da experiência estética. Desde há bastante tempo que tenho escrito sobre esta questão, tentando mostrar que a experiência do singular tem de ser distinguida da do particular, bem como da do geral e da do universal. Dizendo abreviadamente, a experiência do singular caracteriza-se por uma deflecção no trajecto do nosso pensar ou do nosso percepcionar provocada pela interposição de um obstáculo interpretativo; se o obstáculo for meramente evitado ou contornado, não chega a haver experiência estética; a experiência é singular exactamente na medida em que o obstáculo gera perturbação, e a perturbação, em vez de ser simplesmente ignorada, é aceite como algo que nos impõe uma reconsideração do direccionamento do nosso trajecto nas suas dimensões hermenêuticas. É esta singularidade da experiência estética, quando ela é desencadeada pela obra, que faz com que a obra faça precisamente parte do conjunto das obras que efectivamente interessam.

2. O problema da história da tradução à luz da concepção da obra de arte originária do futuro

A primeira questão a ser mencionada é, a meu ver, a da integração da história da tradução no conjunto das muitas histórias que podem ser objecto da nossa atenção, designadamente no plano disciplinar. O conjunto dessas muitas histórias seria afinal a História. Deste ponto de vista, a história da tradução seria apenas um capítulo dessa imensa disciplina que é a História. A minha concepção da história (e devo dizer desde já que em grande medida me repugna o uso da maiúscula) é diversa dessa massificação que coloca as histórias dos objectos particulares numa espécie de feixe mal iluminado onde «todos os gatos são pardos». Apenas a título de exemplo, diria que a história da literatura e a história da sociologia ou a história da economia ou da filosofia ou do pensamento político são inteiramente distintas nos seus métodos e segmentações, de tal modo

que elas estão muito longe de se integrarem da mesma maneira no conjunto da história da humanidade. A história da tradução, em particular, está muito longe de se inscrever placidamente nesse imenso território que é o da história *tout court*, sobretudo porque o objecto «tradução», como veremos já de seguida, tem uma profunda componente estética que a economia ou a sociologia ou a filosofia não têm, pelo menos, quando abordadas na generalidade da sua designação disciplinar.

A vertente estética da tradução não diz respeito apenas à tradução literária. Pelo contrário, ela diz respeito a todo o acto de transpor de um idioma para outro idioma, para já não falar da transposição intermedial (ou intersemiótica, como mais vulgarmente se diz) de um *medium* para outro, por exemplo, da literatura para a música ou do cinema para as artes plásticas ou da pintura para a poesia. Por que razões se pode dizer então que todo o acto de transposição (designadamente interlinguística, que é aquela que nos ocupará daqui em diante) comporta um traço estético indeclinável? Elas são várias e são cumulativas. Em primeiro lugar, toda a transposição é uma actividade de mudança de base material. Visualmente ou auditivamente, toda a tradução transforma uma matéria em outra matéria diferente. E essas matérias com que a tradução lida oferecem-se antes de mais à nossa sensibilidade (no sentido daquilo a que em alemão se chama *Sinnlichkeit*). Ora, como sabemos desde a *Aesthetica* de Baumgarten, publicada em 1750 (Baumgarten 2007), a estética interessa-se precisamente por tudo o que diz respeito ao nosso conhecimento sensível. Sendo assim, antes ainda de nos reportarmos aos factores conteudísticos da tradução, podemos desde já dizer que ela é uma actividade eminentemente estética.

Em segundo lugar, a transposição — seja ela interlinguística, intralinguística ou intersemiótica — é uma transferência de uma coisa para outra coisa ou, melhor dito, uma transferência *do mesmo para o outro*. A observação deste tipo de transferência envolve já não apenas o que se oferece aos nossos sentidos, mas também tudo aquilo que difere entre o mesmo e o outro, designadamente nos planos semântico (lexical e frástico), gramatical (sintáctico e morfológico), hermenêutico e estilístico. Darei aos planos hermenêutico e estilístico tratamentos separados, mais adiante. Dentro deste segundo ponto da apreciação da tradução como facto estético limitar-me-ei a abordar os planos semântico e gramatical. No plano semântico, a vertente estética manifesta-se muito visivelmente no facto de os juízos sobre a diferença lexical ou frástica entre o que se diz na língua de partida e o que — na tendencial aproximação à equivalência — se diz na língua de chegada serem crucialmente juízos estéticos, uma vez que se trata sempre de apreciações que dizem respeito à maior ou menor coincidência semântica e à maior ou menor descoincidência semântica, ou seja, juízos subjectivos, juízos

do gosto, não totalmente redutíveis às respectivas componentes estritamente cognitivas, e simultaneamente juízos desinteressados, na exacta medida em que deles é impossível extrair princípios de conduta que tenham alguma pretensão de universalidade. No plano gramatical, que comporta basicamente a morfologia e a sintaxe, o vector estético está fundamentalmente presente enquanto composição. Sublinhe-se desde já que a composição estética está também presente nos textos não literários. Não é a literariedade de um texto que qualifica a respectiva tradução como acto estético; pelo contrário, todo o texto se oferece ao tradutor necessariamente como resultado de um esforço de composição (conseguida ou não, pouco importa), e a composição literária é apenas um caso especial de composição estética. Por composição estética entende-se aqui a disposição dos elementos morfológicos e sintácticos segundo fluxos de ordenação que despertam nos receptores respostas estéticas, ou seja, tensões involuntárias de atracção (ou repulsão) que contribuem fortemente para a eficácia semântica dos enunciados, ainda que as mais das vezes de modo inconsciente. Ao que parece, a maior parte dos tradutores não leva em linha de conta a geração de tais fluxos, porém uma filosofia da tradução não pode deixar de os assinalar como algo de consistentemente constitutivo do processo tradutivo.

O terceiro factor a assinalar com destaque é aquilo a que acima chamámos o plano hermenêutico. No relacionamento do tradutor com qualquer texto de partida, desenrolam-se necessariamente processos hermenêuticos, já que nenhum texto consegue furtar-se inteiramente à vontade e ao desejo interpretativos. Ora, sucede que os processos hermenêuticos, mais do que muitas vezes se julga, são eminentemente estéticos. Por mais objectiva que a interpretação pretenda ser, ela não escapa à incorporação de factores que dizem respeito a situações de perturbação, de encantamento, de empenhamento da nossa imaginação, de receptividade não fundamentada, de desapontamento e de alegria, de heroísmo ingénuo e de aposta total em objectos incapazes de nos fornecerem qualquer tipo de garantia. Toda esta grande margem externa ao intelectualismo é precisamente da ordem do estético e atravessa inteiramente a nossa recepção dos textos, tal e qual como atravessa o nosso acolhimento das obras de arte.

Em quarto lugar, quero falar do estilo, porventura o plano mais profundamente estético, uma vez que ele envolve tudo o que caracteriza os outros planos que mencionei e, nesse envolvimento — e por causa dele —, gera factores novos que ultrapassam as fronteiras de cada um desses outros planos. Em tradução, a questão do estilo não diz respeito apenas ao texto a traduzir ou ao texto que é produto do labor tradutivo. Ela trata de examinar o diferencial estilístico entre a vida dos dois textos. E isto porque, por um lado, o que importa é em rigor a *diferença* e, por outro, cada um dos dois textos tem de ser encarado como um

organismo vivo, sempre em actividade, agindo permanentemente sobre nós e connosco. Neste viver dos dois textos — que acontece precisamente por acção do estilo — reside aquilo que há de mais secreto e de mais produtivo no problema do traduzir.

Temos, portanto, dois tópicos essenciais que se entrelaçam com a questão do estilo de cada vez que pensamos a estética da tradução. O primeiro é o tópico da diferença. Pensar a estética da tradução é uma tarefa que se situa em rigor a meio caminho, entre duas materialidades textuais. É esse meio caminho o lugar da diferença. Vejamos então como se articulam a diferença e o estilo. Também aqui faz sentido verificarmos que não é de todos os textos que falamos, mas antes dos *textos que verdadeiramente importam*, ou seja, daqueles que — literários, filosóficos, científicos ou outros — são capazes de desencadear uma experiência de singularidade. Contudo, aproximando-me desde já da ideia que crucialmente domina a segunda parte deste meu texto, é preciso dizer que não são propriamente os textos que vêm até nós a partir do futuro, mas sim a diferença, a diferença estética. Se é verdade que o texto de partida, em algumas circunstâncias, pode desencadear em nós uma experiência eminentemente estética e, nesse caso, surgir-nos como objecto transcendente que nos atinge a partir do futuro, não é esse, contudo, o facto que mais importa no contexto em que agora nos situamos. O que aqui de facto conta sobremaneira é a experiência da diferença entre texto de partida e texto de chegada — experiência esta que pode acontecer durante a tarefa tradutiva ou depois dela, e que pode deparar-se-nos perante a nossa própria actividade ou perante resultados de uma actividade alheia. É essa experiência da diferença que efectivamente nos transcende e que, por isso mesmo, não nos alcança como experiência do presente ou do passado, mas sim como experiência que só é possível porque a diferença estética é oriunda de um futuro amplamente incógnito — como vimos relativamente à experiência da obra de arte —, mas nem por isso menos eficaz.

Neste contexto, importa, portanto, observar com a minúcia possível em que medida a experiência da diferença se articula com a questão do estilo. Também o estilo — ou seja, o conjunto de escolhas verbais que faz com que uma entidade textual seja aquilo que é e não outra coisa — não se encontra activo apenas nos textos envolvidos numa existência tradutiva. À semelhança da diferença, o estilo que aqui importa é aquele que se encontra a meio caminho entre os dois textos. Neste caso, então, o estilo é propriamente estilo tradutivo e, deste modo, estilo em actividade, em movimento e em acto produtivo. Já não é mero conjunto de escolhas verbais na constituição dos textos, tendo passado agora a ser conjunto de escolhas no vai-e-vem entre um texto e o outro, i.e. escolhas tradutivas em sentido pleno e não no mero sentido de dizerem respeito ao texto alvo. Assim

sendo, este estilo tradutivo move-se de um modo tendencialmente infinito, entrelaçando-se profundamente com a diferença estética. Estamos então chegados ao âmago da questão da conexão entre estilo e diferença, estilo tradutivo e diferença estética. Este cerne da questão envolve de novo o tema da heterogeneidade e também o tema da infinitude (e do devir). Convoca o tema da infinitude porque, como acabámos de ver, o trabalho do estilo tradutivo propriamente dito não termina no texto de chegada, antes circula ininterruptamente entre os dois textos, de cá para lá e de lá para cá. No plano de imanência que subsiste entre os dois textos, multiplicam-se e cruzam-se as linhas de força que vão dando nascimento à conceptualização do próprio estilo e à actividade produtiva desses conceitos que permitem pensar o trabalho do estilo e a respectiva eficácia. E convoca também o tema da infinitude, porque a diferença estética que se entrelaça com o trabalho do estilo é ela mesma também uma diferença sem limites, algo a que poderíamos chamar uma diferença da diferença, já que a diferença simples é aquela que pode ser inteiramente determinada entre os dois textos em jogo, ao passo que a diferença complexa, a diferença da diferença, é aquela que age subtilmente por entre os interstícios do não inteiramente determinável, como se disséssemos que o discurso que se produz no exercício da actividade diferencial e estilística é não apenas labiríntico, mas sobretudo interminável. Mas é interminável por uma razão fundamental. É que o trabalho da diferença e o trabalho do estilo fazem explodir o binómio primitivo, ultra-simplificado, texto de partida/texto de chegada, criando uma situação de profunda heterogeneidade exactamente no intervalo existencial que mediava entre os dois textos. Assim, estilo e diferença encontram-se e entrelaçam-se precisamente na heterogeneidade e na infinitude. E este encontro, este entrelaçamento é de uma ordem estética superior exactamente na medida em que surge afectado por todas as características do estético acima enunciadas, desde a materialidade até ao juízo do gosto e à composicionalidade dos factores em jogo.

Deste modo, podemos agora, com base na ideia de que o fundamental da tradução se situa naquele plano de imanência onde se cruzam activamente o estilo e a diferença, partir para uma secção derradeira deste artigo em que se tratará de rever a combinação entre a vertente marcadamente estética da tradução e uma concepção não linear do tempo, combinação essa que deverá dar lugar a uma visão deveras inconvencional da história da tradução.

Se aquilo a que a partir de agora podemos chamar o núcleo eidético da tradução, ou seja, *a tradução da tradução*, é eminentemente estético, então ele perfila-se perante nós exactamente da mesma maneira que aquilo que na primeira parte deste artigo designámos como a obra de arte que verdadeiramente interessa. Esse núcleo, na sua estranheza, na sua transcendência abismal, na

surpresa com que nos atinge, não se edifica paulatinamente no nosso presente, nem é um miserável resultado de sucessivas camadas do nosso passado, antes tem de ser genealogicamente encarado na sua futuridade imanente.

Esse futuro de onde nos chega a tradução enquanto facto radicalmente estético é tão nebuloso, tão obscuro, indecifrável, ignoto e caótico como o futuro de onde brota a obra de arte. Mas sabemos já que o caos do futuro é afinal caosmos, pois que a louca heterogeneidade que o constitui gera necessariamente as linhas de fuga que, no seu agenciamento, são produtoras de sementes de organização e de produtividade responsáveis pela microcriatividade que dará finalmente lugar ao fenómeno que nos alcança e nos atinge, seja ele a obra de arte ou o facto estético da tradução. Assim, o futuro do qual nasce a tradução não é totalmente inescrutável. Schleiermacher, falando de uma fenomenologia do futuro no âmbito da hermenêutica, falava em «adivinhação» (Schleiermacher 1977: 93-94). O termo é completamente apropriado, uma vez que a adivinhação parte de uma fragmentaridade simultaneamente caótica e proto-organizada — seja ela a dos astros ou a das vísceras dos animais ou a das conchas lançadas ao acaso —, a qual proporciona uma leitura que, estando muito longe de poder ser tida por segura, oferece contudo linhas de uma orientação pragmática, basicamente assente na crença e, por isso mesmo, relativamente eficaz[2]. O que pretendo sublinhar é que, de cada vez que estamos colocados perante algo que nos vem do futuro, o trabalho da nossa imaginação, aliado ao nosso sentir interior ou exterior e às nossas diversas formas de inteligência, nos permite entrever fragmentos de possibilidade desse mesmo futuro, os quais se manifestam activos em nós. É isto que, a meu ver, se passa com a tradução, no sentido estético que ela envolve quando encarada no posicionamento que acima caracterizei. Esse objecto eminentemente estético que nos vem do futuro pode depois, ou seja, após a intuição fundamental dessa sua proveniência, desabrochar na consideração de uma multidão de objectos particulares, i.e. traduções particulares, realmente existentes, todas elas afectadas pela marca da futuridade e, portanto, do estético, mesmo quando os textos em causa não são de índole literária ou filosófica. Estamos, pois, chegados ao ponto em que podemos começar a entender em que medida é possível pensar uma história de reais objectos tradutivos revolucionada por via de uma compreensão da futuridade da *tradução da tradução* — i.e. uma história da tradução que, em vez de começar no passado, parte do futuro.

---

[2] Por razões de espaço, não posso, nesta circunstância, alongar-me acerca da eficácia da crença, que está mais presente no nosso quotidiano (mesmo no quotidiano dos humanos que se situam à margem da fé religiosa) do que muitas vezes se julga. Cf. Johann Georg Hamann em carta a Kant datada de 27 de Julho de 1759: «O filósofo ático, Hume, tem precisão da crença se há-de comer um ovo e beber um copo de água.» (Hamann 1955: 379)

Resta, necessariamente, acrescentar que a tradução vista na perspectiva da acção estética — à semelhança do que acontece com a obra de arte — age sobre o nosso presente, transformando-o, e depois sobre o nosso passado, explodindo-o e obrigando-o a uma reconfiguração radical. A estes dois momentos dedicarei as linhas que se seguem.

Quanto à acção da tradução sobre o presente ela é, como já se entrevê, eminentemente transformativa. Mas este agir transformativo tem a sua especificidade. Pode ser visto em paralelo com tudo o que dissemos sobre a acção da obra de arte, mas é igualmente necessário observar alguns dos seus caracteres próprios. Assim, convém desde já distinguir entre o agir da intuição da futuridade sobre o presente e, por outro lado, o agir dos objectos tradutivos aureolados de futuridade que, na sua concretude própria, chegam até nós. Esta distinção é complexa, sobretudo porque introduz uma polaridade que não existia no caso da acção da obra de arte. Tal polaridade pode descrever-se como uma oscilação entre um território eminentemente conceptual (no sentido da criação deleuziana de conceitos), que dá acolhimento àquilo a que chamei intuição da futuridade, e um território não propriamente filosófico, no qual lidamos com objectos indubitavelmente afectados pela futuridade, mas só marginalmente participantes na produção de conceitos. No território conceptual, à semelhança do que sucedia com a obra de arte, podemos dizer que a tradução surge como um sujeito que nos transcende e que exerce sobre nós a sua acção, sendo nós apenas semi-sujeitos. Mas, no território não propriamente filosófico, os objectos tradutivos com que lidamos não chegam propriamente a alcançar o estatuto de sujeitos. São, quando muito, quase-sujeitos. Não poderei, contudo, desenvolver esta problemática no presente contexto.

Do ponto de vista da intuição da futuridade e do carácter estético da tradução, o agir sobre o nosso presente é deveras transformativo, sobretudo no que toca ao tradutor, ao filósofo da tradução e aos outros agentes dos estudos de tradução; a acção transformadora praticamente não se exerce sobre a generalidade dos leitores da tradução, o que reduz significativamente o conjunto de indivíduos cujo presente é drasticamente alterado por este plano conceptual. Do ponto de vista em que me coloco aqui, interessa-me sobretudo examinar as transformações que acontecem no filósofo da tradução e no historiador da tradução. Sucede, pois, que, logo que se impõe a experiência estética transcendente que traz consigo o peso da futuridade, o presente do filósofo e do historiador, na sua relativa estabilidade, em particular o presente cristalizado da prática teórica de ambos, desmorona-se, o que tem por consequência a submissão mais ou menos ingrata dos estilhaços desse desmoronamento a um conjunto vasto de processos de reconfiguração, inicialmente parcelar e progressivamente mais

ampla, até se atingir o instante em que a anterior prática teórica consegue ver-se substituída por um corpo teórico com uma nova estabilidade, embora sujeita inevitavelmente às ameaças desejavelmente longínquas de uma nova catástrofe oriunda do futuro. Como vimos já, o presente é sempre provisório, inclusivamente o novo presente reconfigurado. Até aqui estamos no âmbito de uma primeira circularidade que substitui a linearidade de qualquer concepção menos aprofundada do tempo.

De seguida, há que encarar os abalos profundos a que é submetido o passado, a explosão que o heterogeneiza infindavelmente, o corte radical que isso implica e a recomposição dos fragmentos da heterogeneização em que se estabelecem novos vislumbres de uma ordem porventura mais provisória ainda do que a do novo presente. Tudo isto tem implicações no modo como se encara o devir daquilo a que chamámos a tradução da tradução. Mas tem igualmente implicações sobre a visão dos objectos tradutivos concretos. Trata-se necessariamente também aqui de dois planos diferentes. Quanto ao primeiro destes dois planos, importa sublinhar que o *devir tradução* da tradução não se exerce apenas de trás para a frente. O devir, sendo ele mesmo heterogéneo e infindável, acontece em todas as direcções. O devir não é um mero avançar que se confundisse com a visão trivial do tempo. É antes um fluir multímodo de agenciamentos, os quais se espraiam em heterogeneidade e infinitude. Assim sendo, as transformações a que é submetido o passado de um modelo daquela tradução que se situa a meio caminho entre texto de partida e texto de chegada e que está permanentemente em movimento são elas mesmas parte integrante desse devir. Ou seja, neste particular, a acção do futuro sobre o passado só pode ser vista como uma aceleração e exacerbação de forças já perpetuamente em movimento. (Estamos aqui, portanto, perante a segunda instância de circularidade.) Assim, o passado transforma-se por acção do futuro, mas transforma-se a partir da sua condição de transformação desde sempre em acontecimento. E, contudo, a transformação que vem exacerbar o movimento fornece-nos possibilidades de voltar a cristalizar o passado em novas composições, composições decerto moventes, mas ao mesmo tempo relativamente estáveis para que tenhamos delas alguma percepção teórica deveras tratável. Neste sentido, a história da tradução — aqui na acepção de uma história daquilo que é o movimento mais profundo e mais conceptual da tradução — é uma observação da acção do futuro tradutológico não somente sobre o presente, mas também sobre o passado teórico no âmbito do dinamismo em que ele sempre se nos apresenta, por mais que os historiadores da teoria da tradução nos queiram convencer de que esse passado teórico se encontra impassivelmente sepultado sob a poeira dos tempos já revolutos.

Quanto ao segundo plano, aquele que diz respeito aos objectos tradutivos concretos, a inversão de marcha que este meu artigo preconiza envolve questões de alguma delicadeza. Antes de mais, perguntar-se-á como encarar a possibilidade de observar objectos tradutivos futuros, ou seja, ainda não existentes. Só observando objectos dessa natureza se pode, depois, verificar a sua acção sobre objectos do presente e do passado. Na verdade, tais objectos concretos futuros existem. Existem na medida em que cada texto transporta consigo a potencialidade de um número infinito de traduções futuras. De cada vez que a crítica da tradução, na análise de uma qualquer tradução observável, tece considerações sobre possibilidades alternativas àquelas que foram as escolhas do tradutor, o que se está a fazer é uma produção de subsídios para uma entre-visão do futuro, ou seja, para um olhar — ainda que turvo e obscuro — sobre linhas de força pertencentes a traduções futuras do texto em causa. Essas alternativas são avançadas no nosso presente, mas a verdade é que elas constituem suposições fundamentadas acerca do futuro, até porque, sendo pontuais — i.e. dizendo respeito a questões particulares dentro da tradução do texto —, elas estão inteiramente disponíveis para se articularem com outras suposições do mesmo crítico da tradução ou de outros, ou mesmo de investigadores situados em outros domínios dos estudos de tradução. Tais articulações estabelecem então uma rede que, sendo — como dissemos — à partida basicamente caótica, contém simultaneamente os factores necessários para podermos encontrar os fios de uma leitura «divinatória» do futuro da tradução de alguns textos. Neste sentido, existem de facto, com base em múltiplas redes desse tipo, objectos parcelares concretos que se situam no horizonte futuro da actividade tradutiva e que, por isso mesmo, acabam por chegar até nós, no nosso presente, com aquela luminosidade intensa e surpreendente que nos dá a ver o que nunca tínhamos visto, tendo então uma acção transformadora sobre objectos tradutivos concretos do nosso presente e, claro está, mais ainda sobre objectos do passado. Assim, também no plano das traduções concretamente existentes — que é aquele em que vulgarmente se movimenta a história da tradução —, podemos inverter a marcha correntemente adoptada e, partindo do futuro, chegarmos à experiência estética presente para, de seguida, contemplarmos as profundas alterações a que é também submetida a nossa apreciação das relações passadas entre determinados textos-fonte e certos textos-alvo efectivamente produzidos em dadas épocas.

Finalmente, este meu périplo por um conjunto de questões que dizem respeito sobretudo a duas inversões de marcha a meu ver necessárias em história da tradução terminará com uma breve reflexão sobre o carácter profundamente heterogeneizante da visão que aqui procurei expor. Na verdade, em tudo o que é matéria de reflexão teórica, estamos habituados a encontrar no centro das

preocupações uma inabalável sede de unidade, um unitarismo reducionista que tende necessariamente a afogar à nascença toda a proliferação ou disseminação dos objectos, das categorias ou dos conceitos, toda a heterogeneidade e pluralidade. Contra esta obsessão unitária, que tudo absorve como um buraco negro, tenho procurado defender em diversos campos de reflexão a produtividade daquilo que considero ser a categoria filosófica de heterogeneidade. No domínio que aqui nos importa, precisamente o da história da tradução, a minha proposta de uma dupla inversão de marcha, contrariando a visão vulgar — e várias abordagens científicas ou filosóficas — do tempo, tem, na minha perspectiva, a vantagem inequívoca de abrir espaço em vários momentos da reflexão a uma proeminência do heterogéneo. Tive ocasião de deixar isso explícito em vários momentos daquilo que escrevi atrás. Quero apenas acrescentar que a dupla inversão de marcha a que a reflexão me conduziu contempla uma radicalização da heterogeneidade exactamente na medida em que, tanto no plano daquilo a que chamei a tradução da tradução como no plano dos objectos tradutivos concretos, a acção que vem do futuro, a transformação que acontece no presente e as profundas modificações suscitadas no passado (ou nos passados) são sempre significativamente heterogeneizantes. E são-no porque quer o primeiro momento de surpresa e estremecimento, quer a perturbante acção da experiência do futuro sobre o presente quer, por último, a acção transformadora do futuro e do novo presente sobre o passado são sempre explosivas, sempre disseminantes, sempre plurívocas e, o que não é menos importante, sempre caracterizadas por uma abertura infinita de possibilidades.

Longes Terras, Abril-Junho de 2019

Bibliografia

Baumgarten, Alexander G. 2007. *Ästhetik*, Teil I, herausgegeben von Dagmar Mirbach. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.

Guattari, Félix. 1992. *Chaosmose*. Paris: Editions Galilée.

Hamann, Johann G. 1955. *Briefwechsel*, Erster Band, herausgegeben von Walther Ziesemer und Arthur Henkel. Wiesbaden: Insel-Verlag.

Joyce, James. 2012. *Finnegans Wake*, text setting, note on the text and appendix by Robbert-Jan Henkes and Erik Bindervoe. Oxford: Oxford University Press.

Jullien, François. 2001. *Du "temps"*. Éléments *d'une philosopie du vivre*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.

Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Sinais*, tradução de Fernando Gil. Lisboa: Editorial Minotauro.

Schleiermacher, Friedrich D. E. 1977. *Hermeneutik und Kritik*, heraugegeben und eingeleitet von Manfred Frank. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

On the fragmented history of Translation Historiography

José Lambert
Katholieke Universiteit Leuven
CETRA

Abstract Since research on translation has conquered a certain position in the academic landscapes, the history of translation(s) has become a new area in Translation Studies (from now on: TS), even under a new label, as *Translation Historiography*, which deserves to be distinguished from translation *history*. It is well known that many translation scholars have stressed time and again that translation is part of any culture/community, even of everyday life, hence that translation is part of history since the Garden of Eden. Translation history is for ever. Which also implies that translation is supposed to develop and to have developed in various ways in various societies. How exactly, where, how, etc. will be an issue for historians and for their specific approach to their historiography. The awareness of this historical and cultural dimension has motivated the historians of translation in devoting an incredible amount of (articles and) books to translation history. Little by little, in recent years, they have constructed a new scholarly specialization field, i.e. translation historiography. Their skills and techniques have been borrowed among others from historiography in more general terms, and maybe too systematically from national historiography as will become obvious. Besides the internal developments of translation historiography, the external environment of translations has been submitted to heavy changes in a few years, as we hope to demonstrate at the end of our discussion article. One of the paradoxes is that the historiography of translation has a short and spectacular history, but that it is extremely diversified: there will never be ONE historiography of the translation phenomenon since the many contributions available so far concentrate on an unlimited number of items in an unlimited number of languages, translations, disciplines, genres that will always look like a patchwork of items approached from perspectives that will never really be in harmony with each other.

Let us remind the reader of one of the traditional misunderstandings. In their home library from the good old days, most intellectuals used to display a few explicitly historiographical books, in one or more volumes, representing the birth and developments of their country, their favourite writers and artists, maybe of their favourite cars and football players. Such stories used to be written in various styles by individual authors or by teams, with or without footnotes and/or bibliography. Anyway, such stories represented narrations in which the authors behave like narrators who display people, places, say: time and space, — then also conversations or texts, along principles that are known to us from newspapers, television, movies or encyclopedia. Their stories are

fictional or non-fictional parts of larger history and histories. Many ambiguities may surround such fragments from the more general histories, e.g. the status of the books that isolate the organized histories and historiographies from other fragmented work that may focus on selected items and moments and places in political, literary, artistic or sportive culture. The work produced by colleagues in different environments may also perfectly well belong to established historical performances that have never got the more autonomous status of any book. What kind of comments on everyday life and events are *not* historical? Historiographical work does not necessarily take the shape of a given book, — and contemporary culture has multiplied quite a few options among the historiographical performances. In our minds, however, the production and distribution of more or less autonomous moments in historiographical summaries or syntheses has kept its prestige and status, without necessarily taking the form of books on shelves in our (home) libraries. The proliferation of historical work, with or without scholarly ambitions, is probably multiplying rather than diminishing, and hence the risks of mixtures and confusions obviously survive well in our everyday life. Experts and scholars will be needed for *disambiguizing* histories and, on another level, historiographies. Translation history and translation historiography is an unavoidable part of this general landscape of histories and historiographies. Unavoidable since translations appear to be conquering more prominent positions in the history of mankind. As members of the new discipline, we are glad to show lots of impressive translation histories to our friends and colleagues; they have often been worked out by country, sometimes by language or by genre; we are fully aware of the fundamental differences between them in scope, approach or goals between impressive volumes from Germany, France, the UK, Canada, Turkey, Israël, Japan, China, South Africa…

At the start, the historiographical chapters in such publications were a pioneering enterprise, simply because no specific space was available within academia for such performances. And given the narrative logics with actors and narrators in most histories, the literary impact on such historiographies has remained rather explicit. Just like histories of literature, many histories of translation have no clear scholarly status, which is also reflected in their treatment of synchrony vs. diachrony, in their explanatory rhetorics, in their critical (normative) infrastructure, etc.

And our encyclopedic mind imagines what we would like to learn about so many other corners on our globe. Our translation panoramas are full of dark spots.

The status of discourse on translation changed the very day when research on translation became part of academic curricula under a specific name,

Translation Studies (Holmes 1972). Notwithstanding the many fascinating pages written on translation phenomena through the centuries, the lack of common goals and conditions — except maybe in translation training — blocked the access to Academia, until the kernel of an academic responsibility was formulated in a new label — Translation Studies — and into curricula. The advantages of James Holmes' clever *neologistic* construct have often been analysed. One of its disadvantages was that it did not discriminate between the newly institutionalized discourse and the open world: professionals of TS do recognize the difference between writings that are explicitly based on an organized methodology and the more spontaneous contributions to the study of translations, wherever they may have been finalized. The truth is also that both in the academic and in the intellectual translation historiography, the mixture between macroscopic and microscopic historiography (also between collective or international vs. individual translation culture) continues to compromise the (often obvious) scholarly contribution. The institutionalized academic spin off has at least the features of a new methodology: discussion of the goals and techniques, identification and justification of the bibliographical and other sources (e.g. published/unpublished; archives; electronic, etc.), dialogues with predecessors pursuing similar goals, etc. A few formal features allow us to discriminate between academic and other contributions, but they apparently do not (immediately) allow to separate higher from lower level contributions.

It has taken a few years since TS has started being established in a (more than selective) number of universities as a new discipline that is supposed to enlarge, to enrich, to renew or to contradict other disciplines; so far it still remains somewhat self-sufficient and isolated in most of these universities. The pioneer Holmes himself has not been given the pleasure nor the honour to experience even such a still timid canonization. Many universities still have to discover the new field of expertise: translation historiography or historical approaches to translation phenomena might help working out promotional platforms into larger academic and other audiences. On the other hand, Holmes' label, TS, is still often used in academic environments without any reference to *The Name and Nature of Translation Studies* (Holmes 1972). Which implies that the academic colleagues involved are convinced that TS is as old — again — as the Garden of Eden: has it always been for ever, anywhere? Whether the games with labels (Science of Translation; Übersetzungswissenschaft; traductologie, etc.) enrich the World of Knowledge or not (see further D'hulst & Gambier 2019), on what level and from what kind of perspectives, is another story.

One of the reasons why any view on translation, including the scholarly ones, will always be indebted to historical, hence cultural positions is its link

with particular assumptions, hence with the questions common among various audiences at a given moment and in given places. Which explains why history — and historiography — is exactly the opposite of what the man on the street — sometimes also a few academic colleagues — tends to expect from it: a so-called "objective" report of data, opinions, connections, or what has often been called a *factual* history (according to discussions between experts in Comparative Literature, from the period when Comparative Literature was supposed to be "a branch of literary history"). The idea of an exclusive concentration on the past is not really compatible with the integration into TS.

I remember well how at the end of the 1960s Translation Studies (TS) along the James Holmes perspectives developed within the so-called Western universities and how, to my great surprise, translation history was deemed part of it: translation history was — suddenly — on the academic map. It was a big surprise because it developed in a period when theorizing, e.g. in the successful area of linguistics, was so strong that its opposition with history/historiography was embarrassing. At least within the philological perspectives.

Within the larger contexts of the — then — very new General Linguistics, translation theories were multiplying without too many historiographical considerations, partly because these theories envisaged as their goal *translations-to-be-made* (the normative equivalence to be achieved) and hardly as actual translations, say belonging to real life. Theories about imaginary worlds (Toury 1980)? How many among the many sophisticated theories allowed for the interpretation of historical translation phenomena? In the same years, due to particular philological traditions, historiography (e.g. in "literary history") happened to monopolize a large part of the curricula. Several philological models from the good old days reserved some 50 % to the Middle Ages, 50 % to "the other centuries"; writers who had not yet died, together with their language were excluded, simply because they still happened to be alive. The relation between history and research on other matters (e.g. in text analysis, in stylistics, thematics, or even on literature and society) was heavily disturbed by polemical attitudes toward theory. Or vice versa. And nowadays histories conceived as a narrative synthesis of literature (or translation, society, or politics) still keep their uncertain status, especially when also charged with critical (individual or collective) ambitions.

Shortcomings

Nowadays it would be difficult to question the historiography of translation among translation scholars, though much less among scholars from other disciplines, who might assume that "telling stories" can — just and only — be

nice. According to *the Culture Turn* in TS (see Yan and Huang 2014), which in reality is at least some fifteen years older than the *Wikipedia* pages would like to teach us, the historiography of translation is heavily needed in terms of research, — and not simply for reasons of cultural literacy (D'hulst and Gambier 2019). Since his first articles up to his *Name and Nature* of TS (Holmes 1972), Holmes stressed the necessary interaction between theories and history, or between theorizing and historicizing, which was one of the leitmotivs of *Literature and Translation* (Holmes et al. 1976). Within Toury 1980 and within the Manipulation Group (Hermans 1985) or in the influential Czecoslovak works (Levý, Popovič, Ďurišin...), it became evident that theories without historiographical backgrounds are often heavily counterproductive:

> Rapid and radical changes in international relations have helped make interculturality a privileged object of historical research. At the same time, new emphasis has been placed on the history of translation as an important intercultural activity about which there is still much to learn. But as attention is turned to the names of past translators and long lists of past translations, few researchers have clear ideas about exactly what they hope to find and how they hope to find it. The historiography of translation thus remains mostly impressionistic, with little attention to the kind of actively scientific basis that might be gained through the testing of falsifiable hypotheses. (Pym 1992: 221)

In several very concentrated discussions, say in his overall work, Anthony Pym based his considerations on translation phenomena and on the methods of approaching them on an explicit knowledge of translation norms and concepts from various cultures, including the most contemporary ones, which gave him a background for being a privileged and respectful counterpart of Gideon Toury's. In *Shortcomings in the Historiography of Translation* (Pym 1992), his strict requirements may have the effect of reducing the access to historiographical maturity to the happy few. At least they oriented the new area of expertise at a critical moment. Paraphrasing Theo Hermans' question *What is (not) translation?* (Hermans 2013), one might wonder first of all what kind of translation phenomena are *not* historical, and to what extent they would be independent on parameters such as cultural continuity, or say their cultural position (Even-Zohar 1978; 1991). Having shared with many others the privilege of being submitted to Pym's panoramic questions, we are indebted to his formulation of peculiar research goals, e.g. in terms of interdisciplinarity: around 1985 the historiography of translation was still in the making. Checking the *Translation Studies Bibliography* teaches us that things may have rapidly changed.

In his analysis of our article on Translated Literature in France, 1800-1850 (Lambert, D'hulst & Van Bragt 1985) Pym is pleased to detect a fundamentally *historical* awareness of the role fulfilled by translation in the position of verse and prose, in the dynamics of genres and genre hierarchies in literary history. Translations are supposed to actively contribute to shifts in genre systems:

> Between 1820 and 1830 translations were central to the conflict between the classical system of literary conventions and Romantic transgressions of these conventions. In particular, classical verse forms were challenged by new ideas about translation which allowed more extensive use of prose. But prose translations in the highly codified domains of the theatre and of classical texts did not immediately enter the theatre or the canon, thus occupying an intermediary "non-systemic" position that was eventually to support the Romantic system. In poetry, the prosification brought in through translation was replaced after 1830 by the new verse forms of the Romantics. In narrative genres, there were few conventions to challenge and thus a wide diversity of translation strategies. Overall, "we have the translators and the authors of prose works to thank for the gradual penetration of ordinary speech into elevated literature". (1985: 162)

The main innovation, according to this contribution in *Babel* 1992, is the attention given to interaction and change. Most similar research is told to ignore how one of the motivations of most translations is their dynamic ambition: they are indeed inspired by the intention to change the relationships between two (or more) cultures. In many situations translation historiography happens not to be *historical* enough, according to Pym.

From a contemporary perspective, there are indeed obvious shortcomings in our article, which in reality is the synthesis of many different previous publications and Master's theses. Possible worries about the too limited questions ("Why did you focus on France only?" and "Why on literature only?) certainly lay bare several features of traditional academic structures in the 1980s, including in the minds of scholars. Was it needed to introduce new perspectives into the study of literature, or into research on culture? The fact is that neither the 1976 symposium (*Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*) nor the research project on translation in France would have got any chance to be — financially — supported by any academic authorities if they had been formulated — between 1975 and 1985 — in (too) interdisciplinary terms: the institutionalization of disciplines did not allow for more radical questions, it imposed the walls of departments (Literary Studies) and departmental units (French Literature, Comparative Literature, Theory of Literature) upon us. The general evolution of universities in our contemporary societies does not seem to have very

spectacular effects on the structures of departments, which so far are indeed a heavy handicap for the work on translation and interculturality. We have many reasons for supporting the complaints about the nation-state oriented research trends that are strongly surviving in most literary research on translation.

But the analysis of one single article — why not? — provides a limited scope on the research orientations from those years. Already in the first year of *Target*, i.e. in 1989, it was made clear that binary relations (Source/Target) which had been heavily revised in the 1970s are more and more in competition with pervasive multi-lateral ones of a new kind (Lambert 1989; 2018): new projects on European Shakespeares, on Agatha Christie and on popular literature (which had inspired a thesis in Comparative Literature during the 1960s), or on subtitling and media translation had developed at the same time as the ideas on French (and European) Romanticism, together also with the electronic bibliography by Katrin Van Bragt (*Bibliographie des traductions françaises 1810-1840*) which the same Anthony Pym recognized as one of our main performances (*Target* 1977: 365-369). No need to quarrel at all, the first performances in the descriptive research on translation were submitted to hesitations, but they also stimulated experimentations on the borders between various traditions of oral-written-electronic communication.

Evaluating innovative and traditionalistic trends in scholarly disciplines has never been a simple job. The historiography of translation deserves to be criticized in many circumstances, but also to be credited with a few interdisciplinary initiatives.

A few among the interdisciplinary innovations within historical-cultural research on translation can be located with precision. E.g. Van Bragt's use of interactive electronic keys — with the Word equipment from the 1980s — in bibliographical documentation as well as the integration of half a century's *Bibliographie de la France*[1] into research on translation: for this very reason, the *Littérature et Traduction en France* project redefined the borders between literature and quite a few disciplines. Part of a sociological turn? Nowadays, sociological turns certainly widened further in the impressive projects in Translation Sociology around the translation book markets and around the status of international canonization. One of the undoubtedly spectacular effects of such

[1] Since 1979, the start of the project was linked with the French national bibliography, which has introduced the legal deposit into the libraries of the world (1810), (Bibliographie de la France), and which of course referred to all disciplines. Hence the project was interdisciplinary from the start, though officially focusing on translation and literature. The use of the still primitive electronic programmes from the 1980s has not been an obstacle when inspiring further bibliographic detection and analysis projects in France, more than 10 years later.

new trends will probably be that neighbour disciplines (Literary Studies, *Bibliothekwissenschaft*, psychology, organization theory[2], etc.) will borrow insights from TS. It may even be expected that sooner or later the international legal agreements about copyright will need to be revised: the work done by Sapiro, Heilbron, etc. may imply that experts in TS will take part in the debates. Time for power games?

It has been written that TS will have conquered its position among the academic disciplines the very day when neighbour disciplines will need the results of its research. This requirement appears to be fulfilled in a few cases. What may be lacking though is the historical awareness of our achievements, our often capricious developments and our shortcomings: our historical awareness is indeed still quite erratic, and certainly not only because it is not global enough.

Recent research on World Literature demonstrates how East-West and North-South quarrels divide universities on our globe and probably compromise research cooperation instead of inspiring it: East-West debates remind us of Mme de Staël and Napoleon — they rather quarrelled about le Nord et le Midi —, who for understandable reasons connected knowledge to territories, while ignoring the mobility of people and communication. Contemporary scholars investing in fields like translation owe to their specialization to behave better than cats and dogs.

In 1992 as well as nowadays, there were actually good reasons for worrying about interdisciplinarity. Globalization was not yet at stake in TS, and our bibliographical orientations were going to lead us further than we intended at the beginning. Our article from 1985 (1984?) fundamentally echoes the title of the Leuven symposium from 1976 (Holmes et al. 1978), which has been identified as a milestone in the birth of a new discipline (Bassnett 1993; Sapiro and Heilbron 2002). Our titles have been both misleading and still positively symptomatic: at least two texts from the same Symposium have survived in several anthologies as unavoidable contributions to translation research in very general terms rather than to "literary translation": Even-Zohar and Toury hardly needed to modify their title for entering into the general history of TS. There was no doubt about the "new perspectives" that were going to lead far beyond the borders of "literature" and even "translation" in the channels around the journal *Target* (1989) or around the research training centre that CETRA (1989) has become half a century later. During quite a few years, history, contextual

[2] For Organization Studies, cf. Janssens et al. 2004 and Brunelière 2016. The first article is often quoted by members of the very active research group of EGOS.

matters and even norms (!) have been interpreted as a heritage of literature, — again! Let us believe that the academic contexts are now less stereotypical.

Pym's list of explicit *Shortcomings* was completed in several movements, e.g. in a second article on translation historiography focusing on *catalogues and corpora* in several articles from other centres, which anyway continued the discussion (Pym 1996). Such panoramic surveys provided us with rich components of contemporary world maps that other colleagues were exploring already in the same years, though the Globalisation trends still remained under the waterline. The fact is that the booming publications on translation history certainly have inspired historians in other disciplines, e.g. in literary historiography, not the least in matters of World Literature. TS and translation history are needed from the perspective of many other disciplines. Whatever has been written on interdisciplinarity, methodology and the meta-dimension in the historiography of translation have become an added value in the academic position of TS. And due to interculturality, which is often underdeveloped in most dominantly national historiography (Pym 1992).

Anyway, the historiographical study of translation phenomena as carried out before 1990 and still afterwards, which has indeed often insisted on the accumulation and canonization of particular works and translators, deserved to be opened up into new and different kinds of goals.

Within the categories of our own initial project, the starting points turned out — at a later stage — to be too limited; they were not lacking, but they certainly did not (yet) coincide with unproblematic categories, and it is easy to indicate where they were in progress. The combination of microscopic and macroscopic, synchronic and diachronic questions and hypotheses was still too timid (at least for Pym), but they were soon going to lead into French and European Shakespeares, into high and low prose genres, then into Emile Littré's polemics around the Greek heritage of the French language ("la langue d'une caste", according to Emile Littré in his comments on Homer in 1847: D'Hulst 2012).

Such State of the Art publications have been spreading out almost without interruption since the 1990s, e.g. in a large series of handbooks, or in the many discussions of interdisciplinarity in the discipline. And in several meetings and publications on the historiography of translation. It seems that the globalization phenomenon has indeed intensified, though with a delay (see the revision of the nation-state bound translation landscape in Gambier and van Doorslaer 2016). True, the international organizations, especially the politically oriented ones, remain heavily submitted to the national languages notwithstanding Abram de Swaan's *Words of the World* (de Swaan 2001). The idea that new world maps are needed, not only in TS or around World Literature, has started circulating

decades ago,- and the very recent production of a *World Atlas of Translation* (Gambier and Stecconi 2019) has brought quite some movement into the representation of communication around the globe. And the growing concern with interdisciplinarity has just been spectacularly linked — finally — with politics (Evans and Fernandez 2018).

Several among these volumes appear to have prepared the most globalizing new worldview on translation, i.e. Lieven D'hulst's and Yves Gambier's *The Self-Discovery of Translation Studies*, where the entire question of history and historiography redesigns the historical and cultural picture of translation in terms of knowledge. Can one imagine any more fundamental challenge for translation experts, particularly in historiographical terms? — The history of TS, which apparently started around 1970, appears to be still in its infancy: the discipline is supposed to have a dysfunctional relationship with its past, and much more is needed in order to historicize TS than a so-called traditional history or traditional subdisciplines.

This radical reformulation of translation and translation historiography reminds us of at least two previous cultural revolutions: Toury and his *Descriptive Translation Studies* (often identified as DTS), which took shape in several steps (Toury 1978, 1980, 1995, etc.), then the many *shortcomings* and recommendations by Pym which we have been obliged to reduce to a few moments. Both Pym and D'hulst and Gambier (2019) avoid identifying their own discourse with *Descriptive Translation Studies* to which they obviously owe a lot, or to one of the so-called translation turns, even to the so-called cultural turn. *Distinguo*...This unwillingness to coincide with any of the recent scholarly distinctions (including *prescientific vs. scientific*) is particularly explicit in D'hulst and Gambier (2019) who claim to develop a new and larger research field. This does not seem to imply that the new book questions historiography as such. On the contrary, one would say, nor the way in which Toury — and Holmes — questioned theories by inserting them into the discipline instead of leaving them out. Hence the exact status in relation with theory and history deserves to be applied to any among the fifty-five articles in *The Self-Discovery of Translation Studies*.

In fact, the exact status of translation historiography cannot look simpler than before. But why would academic disciplines and subdisciplines need to look simple? Translation *criticism*, which plays a role in Pym's arguments from perspectives that many colleagues have mixed up with — simply — *research* on translation (Lambert 2016) will also require more than some updating. The — now — inevitable revision of historiography and quite a few borderlines between subdisciplines can be accepted as part of the Globalization process. *Perpetuum mobile*? The number of historiographies does not stop getting fragmented,

notwithstanding the understandable efforts into globalizing attitudes. One does not see why TS would be escaping similar distinctions since Holmes 1972.

While highly appreciating our colleagues' efforts into the global understanding on behalf of Academia (or UNIVERSE-city: Lambert and Iliescu Gheorghiu 2014), it is necessary to quote one of the ironical theoreticians of French culture, Jean-François Revel, who told one day that in case France happens to be the country of revolutions, this means that so far none among them happened to be the final one.

Many arguments and positions formulated in the different publications listed so far deserve to be linked with the explicit programmes from Holmes 1972 and — much more — Toury's work (partly also Hermans 1985) or the (not necessarily cultural) turns in TS. It would be simplistic however to multiply distinctions and fragmentations again with the aid of new political or promotional labels. The fact is that contemporary historians are suggested to remember that all research is time and space-bound.

New shortcomings? Before and after Globalization?

The conflictual formulation of our contemporary challenges in East West and Eurocentric terms echoes many among the competitions circulating around our globe, in sports as well as at the United Nations, at UNESCO or in the media, not to speak about academic rankings. The underlying conviction is that good and bad continue running our worlds. The fact is that scholarly knowledge, though progressing in relation with technological and other changes, though aiming at precision and also at Yes/No answers, cannot be summarized in either/or exclusions. From the moment scholarly discourse happens to coincide with the discourse of the man on the street, TS and other disciplines have good reasons for making their questions and goals more refined, in historical or in other matters.

Translation history and translation historiography are both submitted to historiographical complexities, particularly in the changes they keep integrating. Apparently with a speed that is more spectacular than ever. Partly and certainly because of the technological and cultural redefinitions in communication: interculturality, communication, languages and discourses are circulating to the point that even people and institutions cannot easily be defined any more in terms of space and time. Who exactly represents East or West, North or South or whatever, this is one of the key questions. Some among the scholarly discussions reflect political agendas that tend to separate not only territories, but also people and agendas, which is simply incompatible with research.

Access to oral and written communication is submitted to rules that seem to be changing all the time. The difficulty is that there is no sudden nor radical development from one world into another one, the old kinds of communication, e.g. oral ones (of the primary, the secondary and other ones in Walter Ong's terminology) do survive and they keep functioning in the worlds of today. The full world from previous ages may survive with us, and be available and accessible many centuries after being produced, or in countries that are far remote.

Colonization illustrates well how capricious languages, hence discourse and communities, have become through the ages.

It would be a paradox to assume that any parameters for historical research are relevant for ever. Let us rather accept that certain parameters work better in particular given circumstances than in other ones. A matter of selection, one would say. And there will never be a closed list of possible options. And the observation that lists of shortcomings will also be enriched and continued in the near future looks convincing. It is a (too) spectacular idea that in the age of Globalization translations would mechanically spread out through all countries and social environments, and that they would have dropped the features of the binary relations from the nation state era. Such views on periodization are just as mechanical as the exclusion of multilateral interaction from the Middle Ages or from remote cultures in Asia or Africa.

The selection of recent, new and predictable shortcomings is not difficult from the moment we make use of recent insights about translation phenomena, such as the many ones related with the new communication resources and the new communication cultures. The colleagues that have been quoted so far in our eclectic panorama of historical corrections are the last ones that will be suspected of ignoring the shifts in contemporary culture. E.g. the ones related with communication technology. Since the end of the 20th century a high number of translation scholars as well as their students copy with some intelligence their promotional strategies from business areas. It is not sure that academic progress benefits from their options. One of the new debates has been whether translation phenomena need to be approached in terms of source or target oriented models, say on the basis of binary oriented principles. Whether Toury (1995) and/or Venuti (1995) are really that binary oriented may deserve to be re-examined.

Since TS has little by little noticed that communication patterns, translated or not (Cronin 2003; Lambert 1989, 2018), may depend on other than bilateral relationships, we are entitled to expect more refined expectations on behalf of historians in the age of communication. Since it seems that directionality has become a key issue, we might expect that translation experts don't exclude

multilateral communication and distribution, which in reality seems to be one of the traditional complaints in the world of internationalization, if not since the age of (De)Colonization (Hyun and Lambert 1995).

This observation sounds trivial, but in a tremendous number of projects dealing with contemporary translations it is systematically overlooked, which means that one of the first rules of any research on translation is being ignored: in what kind of a community has the given translation been produced, and what kind of a translation culture (what kind of a translation knowledge) is at the origin of the translation events? We simply might refer to the obviousness of contextualization rules.

The recognition of multilateral frameworks and habits does not need to be justified. The directionality principles may very well help establishing whether given translation issues have been taken place in collective cultural, social or political environments that one can easily link with…colonization cultures. Many publications about colonial and post-colonial translations have of course noticed the international frameworks, but the more general awareness of the intercultural connections has very unsystematically been linked with Translation Culture or Translation Knowledge.

We can just hope that the (idea of) new world maps will inspire new translation-oriented research around and about the world. In historical moments like the so-called Age of Communication, it is easier to imagine new topics than to turn them into research programmes. Among the priorities, the areas of new communication channels from past and present deserve to be prioritized. In our contemporary research world, many research projects have overlooked the technological or sociocultural changes while sticking to 19th century binary models in their approach to the 21st century.

One among the possible (predictable?) developments in our discipline appears to be the application of internationalization models to the book market on behalf of translation sociology. They might prove efficient and more than spectacular when applied to the market of academic research. Special kinds of bilateral and multilateral relations are often involved in academic research, e.g. indirect translations. Indirect or relay translations belong to the specific areas where traditional theories and translation historiography have felt bad at ease (*Indirect Translation, is this really a translation?*). It is an interesting challenge of translation culture and Translation Knowledge, not the least because even translation experts have tended to ignore indirect translation on the basis of formal criteria, partly also because it was considered to be limited to literary translation: translation awareness may be in heavy conflict with theoretical thinking, among scholars or elsewhere.

It is an encouraging observation that so many colleagues started investing in translation historiography, that their awareness of World Maps and of Borderlines strengthens the motivation for more historical research. The main shortcoming on behalf of TS may have been so far to exclude so many geographical, cultural, conceptual and other areas from their scholarly panoramas. On the other hand, the conviction that our knowledge would require a more and more encyclopedic translation culture and more encyclopedic research planning will inspire further lists of shortcomings.

Anyway, while being further submitted to the national organization of research, even in matters as intercultural as translation, we need to feel guilty for keeping paralysed in front of world problems of translation research such as: the history of religions, political Empires including Colonization, philosophy, education, literature... or say: the full History of Sciences. Efficient interdisciplinary work will require mixed teams of scholars (from at least two disciplines).

Will our recommendations ever inspire any colleagues from new disciplines? Shortcomings may need to be formulated in anticipation.

Since universities are centres for multilingual and multicultural communication, they ought to have an explicit planning of — besides their budgets — their communication. Among their priorities, they have good grounds for including the multicultural communication areas — including ranking — among their strategic priorities. Among such areas, indirect translation (and retranslations) deserves to be given a particular position as one of the well-known invisibility areas that has systematically been ignored until the end of the 20th century. Or rejected, as a specific subarea in literary translation. In a functional idea of Translation Knowledge and as part of the International Book Market, indirect translation gets a symptomatic meaning.

An additional reason for rethinking translation theories is the research-based observation that neither multilateral translation processes nor indirect translations are a privilege of contemporary cultures. How would the intercultural dissemination of religious, legal, philosophical, literary knowledge have taken shape without indirect translation or the multilingual distribution and assimilation of translations, — and how would it have been a component of political power?

Some among our witnesses have already confirmed that translation historiography is still in its infancy. And our neighbour departments may be surprised to register what TS can tell about their own object of study through the ages; around the planet they may one day be attracted by the possibility to enrich their insights about the world history of their discipline. One day, I informed one of the top judges in Europe about a PhD on the bilingual constitutions

in Central Africa, and his astonishment still keeps me speechless: "But why do you want to study these African translations of Constitutions?" Interdisciplinary blindness is obviously not the privilege of TS.

The fifty-five chapters in Translation Knowledge certainly add a lot to the knowledge that we have already collected and registered, in TS itself and in several neighbour disciplines, maybe in Academia as such. This does not mean at all that from now on we are informed for ever on the world maps of disciplines. First of all because any State of the Art is linked with actual situations ("the State"). The boom of key books in TS around the world is both impressive and still limited; in historical (they rely on the actual technologies as well as on the brains from given moments) as well as in conceptual terms.

Other infancy problems? Let us select one embarrassing example. While scholars from contemporary TS proudly stress their discoveries in the (largely sociological) area of communication, especially as far as institutionalization is concerned, the field of business activities which has an incredible power on universities and on the entire world remains an almost unexplored area as an object of study in TS. This was revealed since 1990 by isolated scholars from Organization Studies and from TS, and then heavily confirmed in a few test cases in Latin America (see Jean-François Brunelière), then in a network of researchers and research projects in — again — Organization Studies (see the networks around Rebecca Piekkari, Susanne Tietze, Maddy Janssens, Chris Steyaert, etc., etc.).

The more our historiographical and conceptual research will be in progress, the more it will keep innovating as well as contradicting previous insights, generalizations, specifications or cultural experiences. And this is why it is heavily needed. For the sake of scholarly knowledge.

References

Anderson, Benedict. 1982. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso.

Bassnett, Susan, 1993. *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell.

Brunelière, Jean-François. 2016. *Glocalisation d'une multinationale: enjeux de la traduction dans la communication en ligne autour de la Peugeot 2008 au Brésil*. Ano de obtenção: 2016. Doutorado em Estudos da Tradução (Conceito CAPES 5). Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Brasil.

Cronin, Michael. 2003. *Translation and Globalization*. London : Routledge.

D'hulst, Lieven. 1990. *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748 - 1847)*. Lille : Presses Universitaires Septentrion.

D'hulst, Lieven. 2014. *Essais d'histoire de la traduction. Avatars de Janus*. Paris: Classiques Garnier.

D'hulst, Lieven and Yves Gambier (Eds.). 2018. *A History of Modern Translation Knowledge. Sources, concepts, effects*. *A History of Modern Translation Knowledge*. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins.

Gambier, Yves and Luc van Doorslaer (Eds.). 2016. *Border Crossings. Translation Studies and Other Disciplines*. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins.

Gambier, Yves & Ubaldo Stecconi (Eds.). *A World Atlas of Translation*. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins.

Heilbron, Johan and Gisèle Sapiro (Dir.). 2002. "Traduction: les échanges littéraires internationaux" in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.°144.

Heilbron, Johan and Gisèle Sapiro. 2005. *Pour une sociologie de la traduction: bilan et perspectives*. Paris: CNRS-Centre de sociologie.

Hermans, Theo. 1985. *The Manipulation of Literature. Studies in literary translation*. London: Croom Helm.

Hermans, Theo. 2013. "What is (not) Translation?" in Carmen Millan and Francesca Bartrina (Eds.). *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London: Routledge.

Holmes, James. 1972. *The Name and Nature of Translation Studies*. Amsterdam: Instituut Literatuurwetenschap.

Holmes, James S, José Lambert and Raymond van den Broeck (Eds.). 1978. *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco.

Hyun, Theresa M. and José Lambert (Eds.). 1995. "Translation and Modernization". Vol. IV of Earl Miner and Haga Toru, General Eds., ICLA '91 Tokyo. *The Force of Vision*. Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association. Tokyo: University of Tokyo Press.

Janssens, Maddy, José Lambert & Chris Steyaert. 2004. "Developing Language Strategies for International Companies: the Contribution of Translation Studies". *Journal for World Business* 39: 414-430. — Available online at www.sciendirect.com.

Lambert, José. 1987. "La Hiérarchie des genres à l'époque romantique". Georges Jacques and José Lambert (Eds.). *Itinéraires et plaisirs textuels. Mélanges offerts au Professeur Raymond Pouilliart*. Louvain-la-Neuve, Bureau du Recueil; Bruxelles, Nauwelaerts. pp. 87-101.

Lambert, José. 1989. "La Traduction, les langues et la communication de masse. Les Ambiguïtés du discours international". Target, I, 2: 215-237. English: "Translation, languages and mass communication. The ambiguities of the international discourse". Stefan Baumgarten and Jordi Cornellà-Detrell (Eds.). *Translation and Global Spaces of* Power. Bristol: Multilingual Matters.

Lambert, José. 1992. "Shakespeare and French Nineteenth-Century Theatre. A Methodological Discussion", in Harald Kittel (Ed.) *Geschichte, System, Literarische Übersetzung — Histories, Systems, Literary Translations*. Berlin: Schmidt (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung): 66-90. Also in Dirk Delabastita and Lieven D'hulst (Eds.). 1993. "Shakespeare and French Nineteenth-Century Theatre. A Methodological Discussion". In Dirk Delabastita and Lieven D'hulst (Eds.). *European Shakespeares. Shakespeare Translations in the Romantic Age*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, p. 25-44.

Lambert, José. 2016. "Translation Criticism, an Unproblematic Issue? From Concepts to Positions and Goals". Larisa Ilynska and Marina Platonova (Eds.). *Meaning in Translation*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Lambert, José, Lieven D'Hulst and Katrin Van Bragt. 1985. "Translated Literature in France, 1800-1850" in Theo Hermans (Ed.), *The Manipulation of Literature*. London and Sydney: Croom Helm, pp. 149-163.

Ong, Walter. 1982. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London: Methuen.

Pym, Anthony. 1992. "Shortcomings in the Historiography of Translation". *Babel* 38/4: 221-235.

Pym, Anthony. 1996. "Catalogues and Corpora in Translation History". Malcolm Coulthard and Patricia Odber de Baubeta (Eds.). *The Knowledges of the Translator: From Literary Interpretation to Machine Translation*. Lewiston/Queenston/Lampeter: Edwin Mellen Press: pp. 167- 190.

Pym, Anthony. 1997. "Bibliographie des traductions françaises", Katrin Van Bragt et al., *Target* 9/2, pp. 365-369.

Pym, Anthony. 2016. *Method in Translation History*. London: Routledge.

Sapiro, Gisèle (Dir.). 2007. *La Traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux. Circulation des livres de littérature et de sciences sociales et évolution de la place de la France sur le marché mondial de l'édition (1980-2002), Rapport de recherche*. Paris : Centre de sociologie européenne.

Sapiro, Gisèle. 2009a. *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Paris: Éditions du CNRS.

Sapiro, Gisèle. 2009b. *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris: Éditions Nouveau Monde.

Toury, Gideon. 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel-Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins.

Van Bragt, Katrin. 1995. Avec la collaboration de Lieven D'hulst et José Lambert. Conception technique: Ludo Meyvis. *Bibliographie des traductions françaises (1810--1840. Répertoires par disciplines*. Leuven: Presses universitaires de Louvain. (Symbolae, Series A/ Vol.21). With Interactive CD-Rom.

Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge.

Translation histories, cultural exchange and the translation anthology

Patricia Anne Odber de Baubeta
University of Birmingham

Abstract The recent appearance of four anthologies of Portuguese short stories, translated into English by single or multiple translators, gives rise to a number of questions. The author begins by contextualising this phenomenon by providing a brief history of English language translation anthologies, then proceeds to explore points of convergence and divergence between the four works in question, namely: *Storytelling: Memory, Love and Loss in Portuguese Short Fiction* (2016); *Take Six* (2018); *Tempo da História Esplendor do Conto / Beyond History: The Radiance of Short Stories* (2018); and *Lisbon Tales* (2019). The article examines on the selection criteria that have been applied, identifies the organising principles and apparent motivations for the anthologies, considers target readerships, and looks at issues of canonicity and the mechanisms of canon formation, demonstrated, or confirmed, by the frequency with which authors are translated and anthologised. The investigation reminds us of the protean nature of the anthology, capable of adapting to new eras and preoccupations such as race, gender and identity. Finally, the article draws attention to the emergence of a new generation of translators who have confidently moved on from translating dead white men, to tackling edgy, postmodern, post Millennium texts.

It has long been acknowledged (perhaps even universally) that a highly effective way to promote authors and their work is through the anthology, and obviously, in the case of foreign writers, through the translation anthology. Anthologists and editors, scholars and translators — roles that frequently accumulate, like medieval benefices — can work independently or with like-minded colleagues, sometimes even in a committee. The result of their labours is a set of works (poems, short stories, letters, extracts, etc.) that they consider outstanding in quality, of particular cultural or aesthetic interest, representative of an era or literary movement, or quite simply, most likely to appeal to readers. This compilation may have been chosen and organized according to criteria agreed between anthologist(s) and publisher, either explicitly or in an unspoken consensus. It goes without saying that different criteria can coexist in the same space. Furthermore, while an anthology may seem almost dull and demure, editorial anarchy may be lurking in the background; the anthologist may well have succumbed to the temptation to include a poem or short story that evades the criteria but is somehow too good/important/exciting to leave out. Readily identifiable themes or topics can impose

coherence and cohesiveness on a collection, for example the football anthology *A Game of 2 Halves* (1997), where prose extracts from Camus and Orwell jostle with excerpts from plays by Pinter and Priestley, and Ted Hughes' 'Football at Slack' sits alongside equally poetic writing by the prize-winning sports journalist Hugh McIlvanney († 2019).

On the other hand, there is no reason to suppose that readers have any deep-seated objection to a miscellany, a kind of 'literary lucky dip', though it is well-nigh impossible to find an anthology that does not have some kind of unifying title, often simply a claim to present 'the best' (Michaëlis de Vasconcelos, *As Cem Melhores Poesias (Líricas) da Língua Portuguesa*, 1910). The number of possible themes, or variations on themes, is well-nigh infinite, ranging from motherhood (Horta, *A Mãe na Literatura Portuguesa*, 1999) to Christmas (see Odber de Baubeta, 2013).

It may well be the case that readers are predisposed to accept value judgements, implicit or explicit, about the works deemed suitable for inclusion. In fact, I wonder if we might even talk in terms of an "anthological pact" (a variant on Philippe Lejeune's autobiographical pact), where readers are willing to suspend disbelief, or rather their own critical faculties, accepting the anthologist's selection, or at least not rejecting it outright. The *leitor avisado* or knowledgeable reader — and I include myself in this category — is a different kettle of fish, far more prone to quibble and carp (pun intentional).

A second 'universal' truth is that we can wait years for an anthology to appear then several all come along together. In the public transport context, this phenomenon is known as bunching or platooning. Thus, at the close of last century we saw a whole 'bunch' of volumes that fulfilled an anthological function: *Translation. The Journal of Literary Translation* (1991); *Passport to Portugal* (1994); *The Babel Guide to Fiction in Translation. Portugal, Brazil, Africa* (1995); *Fictions from the Portuguese. The Literary Review* (1995); *The Dedalus Book of Portuguese Fantasy* (1995); *The Anarchist Banker and Other Portuguese stories*. Volume 1 (1997) and Volume 2 *Professor Pfiglzz and His Strange Companion and other Portuguese stories* (1997).

Two decades later, a similar phenomenon has occurred, with the publication of four Portuguese-into-English translation anthologies, namely: *Storytelling: Memory, Love and Loss in Portuguese Short Fiction* (2016); *Take Six* (2018); *Tempo da História Esplendor do Conto / Beyond History: The Radiance of Short Stories* (2018); and *Lisbon Tales* (2019). Without affirming that there is any significant overlap between the volumes, it can be observed that each anthology brings together short stories or extracts by a selection of Portuguese writers, male and female, some of which appear in more than one collection. Many of the authors

have received important prizes for their writing. These include the Grande Prémio de Romance e Novela APE/DGLAB, for example: Agustina Bessa-Luís (2001), Lídia Jorge, (2002), Gonçalo M. Tavares (2010); the Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco: Maria Judite de Carvalho (1995), Teolinda Gersão (2002), Gonçalo M. Tavares (2006) Afonso Cruz (2009), Mário de Carvalho (2013), Hélia Correia (2014); and the Prémio Camões: Sophia de Mello Breyner Andresen (1999), Agustina Bessa-Luís (2004), Hélia Correia (2015). This is not an exhaustive list, but we should certainly highlight the lifetime achievement award Prémio Consagração de Carreira da SPA, conferred on Maria Teresa Horta in 2014.

Their stories may have been translated for the first time, others have been reprinted from earlier publications (sometimes with very minor alterations). Short story translators are well aware of the need for strategic 'product placement', therefore it is not unusual to find that a story has already appeared in a literary magazine before it comes to rest in one or more anthologies. Such an approach ensures the widest possible circulation of the story and augments cultural capital. Moreover, if a translator, an anthology or a single short story wins a competition, this validation helps to establish or consolidate reputations, attract readers and boost sales. The importance and impact of material conditions cannot be overestimated. Some stories exist in several (though not necessarily competing) English versions. Ideally, the wider the range of works available to English-speaking readers, the better. But multiple translations have long been the norm — see for example the Galician-Portuguese lyric, Gil Vicente's songs, Camões's sonnets or even Pessoa's "Mar português", "Isto" and "Autopsicografia". Short stories deserve no less a projection through time and space, delighting new generations of reader.

Although the four anthologies have appeared within a relatively narrow window (four years), an exploration of their publishing history confirms that this is more a matter of coincidence than a co-ordinated 'onslaught' on the Anglo-Saxon reading world. A close examination of the contents may reveal points of convergence and divergence, and allow us to discuss whether they have contributed to a process of canonisation, deliberately or unwittingly.

StoryTelling (2016) was one of the planned outputs of an international research project, The Reception of British and Irish Short Fiction in Portugal and Portuguese Short Fiction in the United Kingdom and Ireland (1980-2012), acronym is/was CC/ST — Contar um Conto/ StoryTelling, which officially began in 2011. (A 'sister' anthology, *Contar um conto*, containing Portuguese translations of English and Irish short stories, was published in 2014.) Paraphrasing

the editors' foreword, *Storytelling* was intended to simultaneously showcase 20th century Portuguese short story writing and whet the reader's interest in great Portuguese authors and outstanding works of short fiction that had not been previously translated or published in an English-language collection. With the exceptions of Margaret Jull Costa and Christa Parrish, the translators are scholars (professionally active or retired) with a long-standing interest in the authors they have researched and taught. The volume includes essays on each of the authors, providing context and analysis for those who wish to extend their knowledge, though readers can disregard any extratextual matter and engage directly with the stories. Again, as explained in the foreword, beyond the requirement to work on a particular author, the guiding principle of the anthology was flexibility; the contributors were encouraged to translate stories that 'spoke' to them, that they really wanted to translate. Of the eleven authors, three are male, the remainder are female: the editors and contributors deliberately prioritised women writers, who are so often erased from (Portuguese) literary history, as Chatarina Edfeldt (2006) has so cogently argued[1].

The male authors have all passed into the national canon. Sena achieved a high international profile because he lived and worked abroad, publishing prolifically and engaging in polemics; also literary executors and former colleagues have made it a point of honour to protect his legacy. Cardoso Pires took his rightful place as elder statesman of Portuguese letters after the 25th of April 1974, but it would be unrealistic to suggest that he is widely known outside the Lusophone and Hispanic worlds[2].

Mário de Carvalho has been awarded practically all of the prizes that exist since 1982 onwards. His novel *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* (1994) was translated by Gregory Rabassa as *A God Strolling in the Cool of the Evening* three years later, but only one short story had appeared in English before *Storytelling,* translated by John Byrne as "Professor Pfiglzz and His Strange Companion" (1997).

Of the women writers, Maria Judite de Carvalho died in 1998, and she continues as a rather ghostly presence, in academic theses and academic articles, though there has been a recent attempt at recuperation through the publication of her collected works (see bibliography). Maria Teresa Horta (born 1937)

---

[1] Edfeldt continued to explore feminist concerns in a joint work with Anabela Galhardo Couto (2008). See also Simone Murray (2004) for discussion of the apparent invisibility or exclusion of women.

[2] Having said that, *Balada da Praia dos Cães* (Edições O Jornal 1982) was translated into English as *Ballad of Dog's Beach* by Mary Fitton in 1986 and released as a Portuguese-Spanish co-produced film in 1997. A short story also appeared in translation in 1994 (see bibliography).

achieved international recognition with her participation in *Novas Cartas Portuguesas* (1973), but subsequent works by this writer have not been accessible to English readers. Devotees are redressing this situation by publishing scholarly articles and translations of her short stories and poetry, with elucidatory forewords and afterwords. Thus, 2019 sees the publication of a bilingual edition of Horta's short stories "Transfert" and "Eclipse", accompanied by paratextual matter. Likewise, English versions of her poems, made by the British poet Lesley Saunders, have been published in *Point of Honour*, also in 2019. Teolinda Gersão is exceptional in that a number of her stories have been translated, as have two of her novels, *The Word Tree*, in Margaret Jull Costa's translation (2011) and *City of Ulysses*, translated by Jethro Soutar and Annie McDermott (2017). Lídia Jorge's *A Costa dos Murmúrios* (1988) has been translated as *The Murmuring Coast* (1995) but despite her high international profile, relatively few of her short stories have been translated into English. Apart from the translations that appear in the anthologies under discussion, Hélia Correia has several short stories in English — one written by herself — published in different volumes or magazines (see bibliography). In a superlative example of the interconnectedness of the Portuguese literary milieu and Lusophone academic circles, Ana Luísa Amaral has done a great deal to counter the tendency to collective amnesia that has surrounded *Novas Cartas Portuguesa*, but she also has an immense body of verse, some of which is now available in English (2016, 2019), as well as some short fiction. As regards Inês Pedrosa, while she is widely anthologised in Portuguese, very few of her stories exist in English. "The Hairdresser" is widely known in academic circles because of its feminist subtext. Gratifyingly, her seminal novel *Nas Tuas Mãos* (1997) has at long last been translated by Andrea Rosenberg as *In Your Hands* (2018), having successfully made the transition into the digital media, namely AmazonCrossing. This is indisputably the way forward, as demonstrated by the availability of works like Margaret Jull Costa's *Take Six* (Dedalus Europe 2018) as e-books[3].

The aims of *Take Six* are clearly not at variance with the rationale behind *Storytelling*, but this anthology has a narrower focus: "In 2018 Dedalus celebrates the centenary of women getting the vote in the UK with a programme of women's fiction" (e-book, n/p) with their forward-looking series *Celebrating Women's Literature 2018-2028*. *Take Six* will inevitably appeal to readers with an interest in Portuguese (or European) literature and society, but from a gender

[3] For an extremely thorough analysis of the relationship between women's writing and the digital media, in particular Hélia Correia, Teolinda Gersão, Lídia Jorge and Inês Pedrosa, see Suzan Bozkurt (2016).

perspective — most likely the same people who read Angela Carter or Margaret Atwood or authors who publish in the Women's Press, Pandora Press and Virago (see Murray 2004).

Margaret Jull Costa has no hesitation about proclaiming the subjectivity of her selections — "six brilliant Portuguese women writers"— "some of Portugal's finest writers from this century and the last", "every one of the stories is, in my view, a real original, a perfect gem of a short story" (e-book, n/p). In addition, she points out connections between the stories, connections that are more or less inevitable since these works were written by authors who share a commonality of perspective, living through a very specific historical moment in a society profoundly marked by a dictatorial regime, which expected women to internalise the *Lições de Salazar* (see Ferreira 1996). The Estado Novo may have ended in 1974 and the colonial wars soon after, but the post-traumatic stress disorder lingers on. Indeed, post-millennium generations may have suppressed their memories of 20th-century Portuguese social and political history (the collective amnesia hypothesis), but anthologies such as this have the immensely therapeutic function of recovering memory and lived experience.

This anthology achieves its stated aims, but it notches up an additional achievement, the innovation of opening up a space for other translators. *Take Six* is equally a product of Jull Costa's enduring relationship with her Portuguese authors and her commitment to mentoring the next generation of translators. The word legacy inevitably comes to mind. The volume also demonstrates that collective translation is not a sterile classroom exercise but can give rise to a polished piece of writing in which more than one hand or voice cannot be detected.

Every translation throws up its own challenges and even one word can become a sticking-point. The use of e*splendor* (Lídia Jorge, "O tempo do esplendor") is particularly significant, because of that line in the national anthem, "Levantai hoje de novo / O esplendor de Portugal!". What does splendour mean in the context of this story? The key to understanding is the definite article. Here *esplendor* does not necessarily refer to a visual experience of grandeur or brilliance, but refers to a moment in time that is extraordinary, breath-taking. Fortunately the English 'splendour' extends to encapsulate that sense, thus obviating the need for a wordier translation that would destroy the conciseness and impact of the title. Sometimes the best solution available is the obvious one, in this case a useful cognate.

The inclusion of translations of Sophia de Mello Breyner Andresen[4] and Agustina Bessa-Luís is especially welcome. Agustina in particular is grossly under-represented in the English language and therefore in danger of being elided from Portuguese literary history *além Pirinéus*. Some of the other stories have appeared in literary magazines; bringing them together in a volume like this is a counterbalance to the problems of inaccessibility and ephemerality. Two of the stories already exist in English translation and here I would argue that the retranslation is a measure of the quality of a work that prompts subsequent translators to offer their own rendering.

Tempo da História, Esplendor do Conto / Beyond History: The Radiance of Short Stories is a bilingual Portuguese-English volume of short stories in which the English matter occupies 167 pages. It was published on the occasion of the 15th International Conference on the Short Story in English, held in Lisbon in June 2018. The translations have been hived off from a longer, international volume, *The Radiance of the Short Story: Fiction from around the Globe*, which runs to 529 pages and is clearly destined for the broadest possible readership. The Portuguese contribution, 22 texts, is sizeable, a deliberate acknowledgement of the fact that the Short Story Conference was held in Portugal — the ultimate hostess gift, one might say. In a spirit of anthological solidarity, the editors of *Beyond History* decided to reprint stories that had already appeared in the earlier *Storytelling* in order to increase dissemination of the translations; this was seen as a viable option because the target readerships did not automatically coincide. Other authors were suggested, discussed and eventually 'approved' by the local committee. It is not possible to talk in terms of recurring themes or leitmotifs or even a particular focus: the emphasis, if placed anywhere, was on literary quality. However, the stories, or rather their authors, do seem to fall into two broad categories: an 'older' generation that fought, though not stridently, for a space of its own from the second half of the twentieth century onwards, and a more recent cohort that does not feel the need to proclaim its *portugalidade* or champion causes (lost or otherwise), is more inclined to the experimental and draws on other artistic modes, such as the installation. Some of the texts are certainly novel, curiosities by anyone's reckoning. The result is an authentic sampler.

Some of the texts adhere to a conventional narrative structure with a beginning, middle and end, although Miguel Real in *O Romance Português*

---

[4] See her *Exemplary Tales*, translated by Alexis Levin, Tagus Press at UMass Dartmouth, 2015. Two of the stories, "Beach" and "The Man", were published in Springhouse online journal, issue 2.

Contemporâneo 1950-2010 (2012) observes that the "novíssimos autores levam a literatura para além do seu campo tradicional, experimentando-a de um modo absolutamente lúdico [...] nenhum receando escrever uma história com princípio, meio e fim, ainda que não obrigatoriamente por esta ordem clássica" (Real 2012: 149-150).

Several exploit the potential of the short story for a shock ending, some shade into the realms of fantasy, one presents a variant on the Faustian pact, and yet others offer insights into the (sometimes warped) human psyche. Take for example the narratorial voice in "The Library", by Dulce Maria Cardoso.

The editors extend the category 'short story' to include extracts from longer works. One of these is Afonso Cruz's *Encyclopedia of the World Story* (Portuguese original published in 2009), a Borgesian labyrinth of facts and fiction that was awarded the Camilo Castelo Branco Prize. In ironic postmodern mode, the alphabetical entries, attributed to real or invented persons, playfully blur the boundaries between reality and imagination, constructing, deconstructing and 'putting Humpty back together again'[5].

Susana Neves' "A Brief New Report", is taken from her project the *Biblioteca do Pirata Francis Gould*, described as a "livro de artista", defined as follows. "Artists' books (or book arts) are works of art that utilize the form of the book. They are often published in small editions, though they are sometimes produced as one-of-a-kind objects" (Bury 1995: 1). As with Afonso Cruz's *Encyclopedia*, there is the playfulness we have come to expect in postmodern writing: halitosis is used as a weapon of mass destruction. The tone of the report is more than a little reminiscent of letters sent to the Royal Society by explorer-scientists in the eighteenth and nineteenth centuries while the content brings to mind medieval bestiaries or the engravings of exotic creatures found in Discoveries literature.

Gonçalo M. Tavares' *O Senhor Brecht* is from *O Bairro*, the neighbourhood he has invented and peopled with his personal heroes, icons of literature, culture and philosophy, though removed from their normal contexts. The texts in his "Mister" series are not short stories properly speaking, but closer to episodes or fragments, similar to the Portuguese journalist tradition of the *crónica*, writing that has one foot in the journalist camp and the other in literature. Extracts from *O Bairro* were translated by Elliott for a previous short story anthology, *Onde a Terra Acaba: Colectânea de Contos Portugueses / From the Edge. Portuguese Short Stories* produced in 2006 on the occasion of the 9th International Conference on the Short Story in English. Tavares' observation of his neighbourhood (not

---

[5] "Humpty Dumpty sat on a wall, Humpty Dumpty had a great fall. All the king's horses and all the king's men, couldn't put Humpty together again". Traditional nursery rhyme.

an imagined community) inhabited by Mr Calvino, Mr Valéry, Mr Brecht, Mr Juarroz, is characterised by either some very wry humour or a mordant comment on human failings:

The master

> The city's most important master wanted to draw a circle, but made a mistake and ended up drawing a square.
> He asked the students to copy his drawing
> They did so, but they made a mistake and drew a circle. (Tavares 2006: 47)

The "Mister" books are inevitably reminiscent of the Anglo-Saxon "nonsense" tradition because of the inherently non-sensical nature of Tavares's stories or vignettes. They also belong to the category of "crossover literature", books which are published for one age group then read by another. Thus in 2002, *Mr Valéry* was awarded the Branquinho da Fonseca prize for literature for children and juveniles. But regardless of questions of genre and literary ancestry, the qualifying adjectives that come most readily to mind are innovative, imaginative, comical, ludic, subversive, surrealistic, postmodern. Tavares' work stands out on the contemporary Portuguese cultural scene and has already achieved cult status. Indeed, his *Neighbourhood* exists in more than one translation: extracts by John Elliott and a full-length work by Roopanjali Roy (2007), also available via Kindle.

Cruz, Neves and Tavares, along with Joana Bértholo, Alexandre Andrade, Jacinto Lucas Pires, Patrícia Portela and others, are leading lights of the new cohort mentioned above. Miguel Real makes much of the transformation of the Portuguese novel in the first decade of the XXI century: "tornou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de caráter universal, centrado em espaços geográficos exteriores à realidade nacional" (Real 2012: 13-14), and everything he observes can be applied to the short story too. Furthermore, "a prática do conto, desde a década de 90, não possui limites temáticos ou estilísticos" (*ibid.*: 150). Which brings us to what is perhaps the most salient feature of *Beyond History*: It does not stick to the usual top writers, but makes room for the new generation with their completely different approach to writing.

Lisbon Tales, aimed at "the reading traveller" (Hopkinson 2019: 2), is the latest volume in the OUP City Tales series that began in 2004 under the general editorship of Helen Constantine[6]. For this compilation Amanda Hopkinson has translated ten short stories, two blog entries, an excerpt from a novella and an extract from a full-length travel book, all of them with the common thread of Lisbon as setting, or even as a character in the narratives. As regards her choice of authors, thirteen in all, "The quality of the writing has been the first criterion in their selection" (*ibid*.: 3). Amanda Hopkinson has certainly erred on the side of canonicity, choosing four highly-rated women writers, seven indisputably canonical male writers, and two relative (male) newcomers[7]. Unlike *Take Six*, this anthology has no feminist pretensions whatsoever; gender is never broached as an issue. Rather, thematic relevance underpins the selection: presented in chronological order, "each writer offers his or her original impressions of this capital" (*ibid*.: 4). Of the thirteen authors she has chosen, nine are found in this anthology only. Fernando Pessoa's "A Clerical Afternoon", taken from his *Textos Filosóficos*, is the 'odd man out' as it does not read like a short story, but it does end with a tram allusion. Mário de Carvalho and Lídia Jorge figure in three of the anthologies under discussion, and Teolinda Gersão and Hélia Correia appear in all four, undoubtedly a measure of their transcendence in the literary landscape[8]. The anthology includes an extract from a novella by Eça de Queiroz that already exists in three English versions (see bibliography), an extract from a travel book, and two blogs. A thirteen-page introduction provides information about Portuguese history and society intended to contextualise and enhance the reading experience. There are also notes on the authors, suggestions for further reading, and an acknowledgement of the contribution made by Victor Meadowcroft.

In Portugal there is a well-established tradition of organising prose or poetry anthologies round the subject of a city. Lisbon has received its share of literary tributes (as has Oporto), though those works are presumably unknown to most English readers. In a sense, the anthology almost sits at the intersection of literature and travel writing, which could not be more appropriate given the centuries-long tradition of handbooks, sketches of the city of Lisbon, travel journals, letters, and guides written by, and for English travellers. But it is not

---

[6] *Paris Tales* (2004), *Berlin Tales* (2009), *Rome Tales* (2011), *Madrid Tales* (2012), *Moscow Tales* (2013), *Copenhagen Tales* (2014), *Vienna Tales* (2014), *Amsterdam Tales* (2017) *Barcelona Tales* (2019). The icing on the Lusophile cake would be an anthology of *Oporto Tales*, for which there are many Portuguese precedents.

[7] See Bozkurt, Chapter 2: Literary Histories (2016: 24-83).

[8] For a discussion of ways of measuring literary prestige, see Verboord (2003: 259-281).

intended to function as a travel guide as such, rather as a series of snapshot which allow readers to glimpse the cityscape and observe the characters who people it. Like Margaret Jull Costa, Hopkinson makes a point of mentioning the impact of the Estado Novo on authors, referring to "the sheer number of authors who suffered persecution, including exile" (*ibid*.: 4), especially José Rodrigues Miguéis, Mário Dionísio and Mário de Carvalho. For some writers, Soeiro Pereira Gomes in particular, instead of a refuge, the city becomes a hostile and dangerous environment. In any case, the urban landscape, with its trams, trains, streets and alleys, buildings and monuments, is crucial for most if not all of the texts. There is also the Lisbon seen and experienced by outsiders, outsiders whose history is inextricably linked to Portugal because of its imperial/colonial history. Orlanda Amarílis, a Cape Verdean, narrates the experience of diaspora and dislocation from a postcolonial (and female) point of view. The Brazilian author Mauro Pinheiro's "Companions" combines an homage to Pessoa (also included in the anthology) and his heteronyms with insights into the sense of alterity and displacement experienced by an African immigrant in the former mother country. Angolan musician and author Kalaf Angelo's *crónicas* (with footnotes provided by the translator) offer a very different perspective on Lisbon life and (sub)cultures, different because of his ethnicity and background, and the millennial generation to which he belongs.

Other spaces

This article has examined four collections of Portuguese short stories in English translation. However, it should not be forgotten that there are other ways of bringing translated fiction to the attention of English readers, namely literary journals, print and on-line, including *The Literary Review*, *The Threepenny Review*, *Grand Street* (1981-2004), *The Drawbridge* (2006-2013), *The Missing Slate* (last issue 2017), *Granta*, *Words without Borders*, *Asymptote, World Literature Today, Two Lines: World Writing in Translation*, *Exchanges, St Petersburg Review* (2006) and the *Springhouse Journal*, among others. A number of the Portuguese stories discussed in this article first appeared in one of these reviews before being published in a dedicated short story anthology.

To this list we should also add Dalkey Archive Best European Fiction[9], an annual anthology of stories from across Europe, published in paperback. Portugal has been represented in each number to date, and over an eight-year

[9] Dalkey Archive Press specialises in the unusual or the 'edgy'. For a review of some of their recent publications, see Odber de Baubeta, *Translation and Literature,* 28 (2019): 126-134.

period we find selections in which highly prestigious authors predominate. (See Table 5). However, we should take note of the closing words of Edmond Caldwell's review of the 2010 issue. Caldwell, not a man known for mincing his words, especially on ideological matters, wrote:

> [...] Much of the rest of Best European Fiction 2010, however, can be read less ambiguously under the sign of this exclusion [...] Of course the makers of anthologies have a built-in riposte to any questioning of their selection —"It would have meant a volume of 1000 pages! In the case of a collection of European fiction, such questions bear an inevitable relation to those of identity and inclusion that continue to define the continent itself. Fortunately Best European Fiction 2010 is only the first in what Dalkey Archive Press intends to be an annual series. It will have more opportunities to show its readers that other Europes are possible. (Caldwell 2010: 237-238)

Final remarks

In 2007 I wrote: "The evidence accumulated so far suggests that the most anthologised women short story writers are Maria Judite de Carvalho, Agustina Bessa-Luís, Luísa Costa Gomes, Teolinda Gersão, Irene Lisboa, Lídia Jorge, Maria Velho da Costa, Inês Pedrosa. Contemporary writers predominate because of the recent increase in numbers of anthologies" (Odber de Baubeta 2007: 203). This was with regard to Portuguese anthologies. A 'ranking' of women writers in translation is more difficult to establish because of the dispersion associated with publications that appear in the periodical press rather than in single or multi-author anthologies. However, very roughly, an examination of the four anthologies with the added evidence from Dalkey Archive Best European Fiction, admittedly an extremely small sample, shows that Lídia Jorge, Teolinda Gersão and Hélia Correia occupy the top position. Inês Pedrosa, Agustina Bessa-Luís, Luísa Costa Gomes, Maria Judite de Carvalho and Maria Teresa Horta are less anthologised in English, while Maria Velho does not appear in any of the five collections. There are certainly coincidences between the Portuguese and English anthologies, the former perhaps influencing choices made for the latter.

Points of convergence between the four anthologies are a given since they are engaged in the identical task of showcasing works from a specific genre, in a particular country, in the same language. Add to this the fact that anthologists usually have a common purpose: selecting stories that demonstrate artistic talent and virtuosity as regards form and content. Since they are already limited by the physical dimensions of the anthology, every story must work hard to

justify its place. We would naturally expect some of the same authors or stories to be selected, and indeed they are (see tables).

Divergences, on the other hand, arise out of the way anthologies are organised: by theme, period, literary movement, gender of authors, alphabetical or chronological order, or by the anthologist's 'agenda', overt or covert. This could involve commemorating a date in history (1910 or 1974, for example), celebrating the achievements of women writers (*Take Six*), flagging up social or political issues, or attempting to fill gaps in other countries' cultural knowledge. These aims may be reflected in the anthology title, which then becomes a marketing tool. It may be an exaggeration to talk about a unique selling point, but the editors of the four translation anthologies all explain the rationale for their anthology, or mention a particular aspect that makes it stand out. *Storytelling* foregrounds its disseminatory, almost pedagogic character. *Beyond History* exposes the shift that takes place in short story writing from the XX century to the XXI. *Take Six* is not only unabashedly celebratory, it introduces people who are potentially the next generation of translators. While we cannot say that the city in *Lisbon Tales* becomes the site of a psycho-drama, the texts certainly put the city on the reading traveller's map, with varying degrees of realism.

At the beginning of this article I asked whether these particular anthologies have contributed to a process of canonisation. On the basis of the evidence, I would say not. If anything, the anthologies have the effect of reinforcing the hierarchies constructed by scholars, critics, the cultural media and previous generations of anthologist. Many of the authors are already consecrated names, having been awarded honours, titles and prizes (Nobel Laureate, Camões Prize, etc.), virtually guaranteed a place on the bestseller list, reviewed and interviewed in the national and foreign press, accruing the prestige that comes with being the subject of scholarly works and theses, and finally, having been translated, even minimally, into other languages.

Culture politics is never a simple or straightforward matter, as Margarida Rendeiro (2007), Miguel Real (2012) and Suzan Bozkurt (2016) have demonstrated with their in-depth studies. Pre-1974 the State controlled cultural material with an iron hand (let us not forget the 'eponymous' António Ferro) banning or censoring books (and plays and films), imprisoning or exiling authors. Contestatory women writers did not prosper, *viz*. the Three Marias. If it was difficult for male authors to get into, and stay in print, women writers faced even harsher conditions because of institutionalised gender discrimination, prevailing social mores and deep-seated prejudices. How long restrictions persisted after the Carnation Revolution is hard to determine, but they did not

disappear overnight, as critics have pointed out. In post-millennium Portugal, decades after the collapse of the Estado Novo, in a brave new globalised world, authors of both sexes still face challenges. A superficial reading of the tables leads us to the obvious conclusion that unless an anthology deliberately privileges female authors, women's voices are simply not heard. When gender balance is not a consideration, the old canonicals — Eça and Pessoa — find their way into the mix. This is not an inherently bad thing. It derives from the notion, fiercely defended by traditionalists or purists, that no one have any pretensions to 'knowing' Portuguese literature if they haven't read these two authors and, of course, Camões. (For a Hispanist, the equivalent yardstick would be *Don Quixote*.) In any event, it is telling that special concessions have to be made for women writers in a male-dominated environment; they still are not allowed a space of their own. *Storytelling* and *Take Six,* on the other hand, focus very deliberately on canonical authors who happen to be woman. *Beyond History* presents a blend of male and female, old and new, paid-up members of the present-day canon and future contenders for a place in it. *Lisbon Tales* includes some of the heavyweights (figuratively speaking) of Portuguese literature, but also introduces 'outsiders' — I do not believe they are just a token presence — and the most contemporary forms of writing. Dalkey Archive Best Fiction has two women writers in nine issues.

As an ensemble, the stories offer English-speaking readers privileged insights into Portuguese society before, during and after the Estado Novo, mapping the profound changes (democratisation, the new technologies, globalisation, austerity) that have taken root in just a few decades. The narratives tend to focus on microcosms, capturing significant moments (Cortázar's analogy of the short story as snapshot), and expressing subjectivities playfully, with savage irony, or through magical realism. Women's writing in particular takes advantage of the intensity offered by the genre. All of which is made available through the collective endeavours of a surprising long list of translators and of course, the editors who make the selections.

Appendix

Table 1. *Storytelling*

Jorge de Sena	Gran-Canaria	CP
Maria Judite de Carvalho	Fingerprints	JP
Maria Judite de Carvalho	Cold	JP
José Cardoso Pires	Mandarins and Dragons	PMC
José Cardoso Pires	Squinting Through the Steam	PMC
Maria Teresa Horta	Everyday Uncertainties	POB
Maria Teresa Horta	Heat	POB
Maria Teresa Horta	Rachel	POB
Teolinda Gersão	The Umbrella	MJC
Teolinda Gersão	The Letter or The Last Summer in São Martinho	MJC
Mário de Carvalho	Fixing the World	AH[1]
Mário de Carvalho	The Devil's Declarations Three	AH[1]
Lídia Jorge	Husband	EWS
Lídia Jorge	Beyond the Highways	EWS
Hélia Correia	The Exceptional Lady	CW
Hélia Correia	Twenty Steps	CW
Luísa Costa Gomes	Calcio — The Beautiful Game	SB[2]
Luísa Costa Gomes	Love Empire	SB[2]
Ana Luísa Amaral	The Dying Animal	MJC
Inês Pedrosa	The Hairdresser	DA

Table 2. *Take Six*

Sophia de Mello Breyner Andresen	The Familiar Stranger	SB[1]
Sophia de Mello Breyner Andresen	The Silence	JA, EBA, SB[1], CB, TG[1], MJC, FM, MR
Sophia de Mello Breyner Andresen	Saga	MJC
Maria Judite de Carvalho	So many people, Mariana	MJC
Agustina Bessa-Luís	On the Road to Emmaus	VM, MJC
Agustina Bessa-Luís	The Conch Shell	VM, MJC
Agustina Bessa-Luís	Green Philosophy	VM, MJC
Agustina Bessa-Luís	The Procession	VM, MJC
Agustina Bessa-Luís	Mushroom Weather	VM, MJC
Teolinda Gersão	The Red Fox Fur Coat	MJC
Teolinda Gersão	The Old Lady	MJC

Teolinda Gersão	Grandmother and Grandson against Wind and Sand	MJC
Teolinda Gersão	Four Children, Two Dogs and Some Birds	MJC
Teolinda Gersão	The Woman who Stole the Rain	MJC
Lídia Jorge	The Instrumentalina	MJC
Lídia Jorge	The Bird Hypothesis	SC, CF, MJC, HR
Lídia Jorge	The Age of Splendour	MJ
Hélia Correia	Twenty Steps	AM
Hélia Correia	Capture. After 'The Imitation of the Rose, by Clarice Lispector	AM
Hélia Correia	Two Hands	AM

Table 3. *Beyond History*

Onésimo T. Almeida	Drink the Milk, Spill the Honey	DMM
Ana Luísa Amaral	The Dying Animal	MJC
Alexandre Andrade	Reasons to save Desdemona	PEB
Rute Beirante	Battery	POB
Filomena Marona Beja	Ma'am, Tell me a Story!	TG[2]
Joana Bértholo	Horizontal Archeology	CBM
Dulce Maria Cardoso	The Library	CW
Mário de Carvalho	Fixing the World.	AH[1]
Hélia Correia	Old Woman	POB
Afonso Cruz	From Encyclopedia of the World Story	BMP
José Riço Direitinho	The Mad Gentleman	POB
Teolinda Gersão	The Letter	MJC
Luísa Costa Gomes	A Distance Artist	JE
Maria Teresa Horta	Rachel	POB
Lídia Jorge	Husband	EWS
Susana Neves	A Brief New Report	CBM
Jacinto Lucas Pires[10]	A Tiny Spot Between the Eyes	JB, DTE, JLP
Patrícia Portela	Parasomnia	PP
Valério Romão	How We Got Mother Back	JS
Ana Paula Tavares	The Strange Apparitions of Ana In the word	MLF
Gonçalo M. Tavares	From O Senhor Brecht / Mr Brecht	JE
Rui Zink	The Metametamorphosis	RZ, EM

[10] Has a novel in English translation. See bibliography.

Table 4. *Lisbon Tales*

Eça de Queiroz	Alves & Co	AH²
Fernando Pessoa	A Clerical Afternoon	AH²
Soeiro Pereira Gomes	Lost Refuge	AH²
José Rodrigues Miguéis	The Accident	AH²
Mário Dionisio	The Whistler	AH²
Agustina Bessa-Luís	The Fiancé	AH²
José Saramago	Walking in Lisbon	AH², NC
Orlanda Amarílis	Cais-do-Sodré	AH²
Teolinda Gersão	Still Life with Head of Bream	AH²
Mário de Carvalho	Collectors	AH²
Hélia Correia	Metro Zoo	AH²
Maura Pinheiro	The Companions	AH²
Kalaf Ângelo	Kizombar	AH²
Kalaf Ângelo	The Times When	AH²

Table 5. Dalkey Archive Best European Fiction

2010	Valter Hugo Mãe	dona malva and senhor josé ferreiro	KAP
2011	Gonçalo M. Tavares	Six Short Tales	RM
2012	Rui Zink	Tourist Destination	MJC
2013	Dulce Maria Cardoso[11]	Angels on the Inside	RM
2014	Rui Manuel Amaral	Almost Ten Stories	RM
2015	Manuel Jorge Marmelo	The silence of a man alone	RM
2016	João de Melo	Strange and Magnificent Powers	RM
2017	David Machado	Commander's endless night	RM
2018	Lídia Jorge	The age of splendor	MJC

Table 6. Key to translators, including authors who have collaborated in translating their works

AH¹	Anneliese Hatton
AH²	Amanda Hopkinson
AD	Annie McDermott
BMP	Bernardo Manzoni Palmeirim
CBM	Cecília Beecher Martins
CP	Christa Parrish

[11] Has a novel translated into English. See bibliography.

CF	Christine Fernandes
CW	Claire Williams
CB	Clara Buxton
DMM	David M. Mittelman
DTE	Dean Thomas Ellis
DA	Deolinda Adão
EBA	Elenice Barbosa de Araujo
EWS	Ellen W. Sapega
EM	Emília Madureira
FM	Felix Macpherson
HR	Hazel Robins
JLP	Jacinto Lucas Pires
JB	Jaime Braz
JA	Jennifer Alexander
JS	Jethro Soutar
JE	John Elliott
JP	Juliet Perkins
KAP	Kerri A. Pierce
MJC	Margaret Jull Costa
MLF	Maria Luísa Falcão
MR	Maria Reimóndez
NC	Nick Caistor
POB	Patricia Odber de Baubeta
PP	Patricia Portela
PMC	Paul Melo e Castro
PEB	Pauly Ellen Bothe
RM	Rhett McNeil
RZ	Rui Zink
SB[1]	Sally Bolton
SC	Sinead Crehan
SB[2]	Suzan Bozkurt
TG[1]	Tom Gatehouse
TG[2]	Tania Gregg
VM	Victor Meadowcroft

Table 7. Frequencies

	Storytelling	*Take Six*	*Beyond History*	*Lisbon Tales*	*Dalkey*
1. Afonso Cruz			X		
2. Agustina Bessa-Luís		X		X	
3. Alexandre Andrade			X		
4. Ana Luísa Amaral	X		X		
5. Ana Paula Tavares			X		
6. David Machado					X
7. Dulce Maria Cardoso			X		X
8. Eça de Queiroz				X	
9. Fernando Pessoa				X	
10. Filomena Marona Beja			X		
11. Gonçalo M. Tavares			X		X
12. Hélia Correia	**X**	**X**	**X**	**X**	
13. Inês Pedrosa	X				
14. Jacinto Lucas Pires			X		
15. Joana Bértholo			X		
16. João de Melo					X
17. Jorge de Sena	X				
18. José Cardoso Pires	X				
19. José Riço Direitinho			X		
20. José Rodrigues Miguéis				X	
21. José Saramago				X	
22. Kalaf Ângelo				X	
23. Lídia Jorge	**X**	**X**	**X**		**X**
24. Luísa Costa Gomes			X		
25. Manuel Jorge Marmelo					X
26. Maria Judite de Carvalho	X	X			
27. Maria Teresa Horta	X		X		
28. Mário de Carvalho	**X**		**X**	**X**	
29. Mário Dionísio				X	
30. Mauro Pinheiro				X	
31. Onésimo T. Almeida			X		
32. Orlanda Amarílis				X	
33. Patrícia Portela			X		
34. Rui Manuel Amaral					X
35. Rui Zink			X		X
36. Rute Beirante			X		

	Storytelling	*Take Six*	*Beyond History*	*Lisbon Tales*	*Dalkey*
37. Soeiro Pereira Gomes				X	
38. Sophia de Mello Breyner Andresen		X			
39. Susana Neves			X		
40. Teolinda Gersão	**X**	**X**	**X**	**X**	
41. Valério Romão			X		
42. Valter Hugo Mãe					X

Table 8. Gender Distribution across the five collections

Male (24)	**Female (18)**
Afonso Cruz	Agustina Bessa-Luís
Alexandre Andrade	Ana Luísa Amaral
David Machado[12]	Ana Paula Tavares
Eça de Queiroz	Dulce Maria Cardoso[13]
Fernando Pessoa	Filomena Marona Beja
Gonçalo M. Tavares	Hélia Correia
Jacinto Lucas Pires	Inês Pedrosa
João de Melo	Joana Bértholo
Jorge de Sena	Lídia Jorge
José Cardoso Pires	Luísa Costa Gomes
José Riço Direitinho	Maria Judite de Carvalho
José Rodrigues Miguéis	Maria Teresa Horta
José Saramago	Orlanda Amarílis
Kalaf Ângelo Epalanga	Patrícia Portela
Manuel Jorge Marmelo	Rute Beirante
Mário de Carvalho	Sophia de Mello Breyner andresen
Mário Dionísio	Susana Neves
Mauro Pinheiro	Teolinda Gersão
Onésimo T. Almeida	
Rui Manuel Amaral	
Rui Zink	
Soeiro Pereira Gomes	
Valério Romão	
Valter Hugo Mãe	

[12] Has a novel published into English. See bibliography.

[13] Has a novel published into English. See bibliography.

References

Works of Literature

Amaral, Ana Luísa. 2016. *The Art of Being a Tiger*. Translated by Margaret Jull Costa, Oxford: Oxbow Press.

Amaral, Ana Luísa. 2019. *What's in a Name*. Translated by Margaret Jull Costa. New York: New Directions Publishing Corporation.

Amarílis, Orlanda. "Nina". Translated by Paul Melo e Castro. In *Exchanges, HYSTERIUM*, Fall '15. At: https://exchanges.uiowa.edu/issues/hysterium/ (accessed 4 June 2020).

Barreno, Maria, Maria Teresa Horta and Maria Velho da Costa. 1973. *Novas Cartas Portuguesas*. Lisbon: Estudios Cor.

Barreno, Maria, Maria Teresa Horta and Maria Velho da Costa. 1975. *New Portuguese Letters*. Translated by Helen Lane, New York: Doubleday.

Andresen, Sophia de Mello Breyner. 2015. *Exemplary Tales*, translated by Alexis Levin, Massachusetts: Tagus Press at UMass Dartmouth.

Cardoso, Dulce Maria. 2016. *The Return*. Translated by Ángel Gurría-Quintana. London: MacLehose Press.

Carvalho, Maria Judite de. 1997. "Tanta Gente, Mariana". Translated by John Byrne. In Eugénio Lisboa (ed.), *Professor Pfiglzz and His Strange Companion and other Portuguese stories*. Volume 2. Manchester: Carcanet in association with the Calouste Gulbenkian Foundation, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Instituto Camões:114-148.

Carvalho, Maria Judite de. 2018. *Obras Completas*. 3 Vols. Coimbra: Minotauro. (Six volumes announced in total).

Carvalho, Mário de. 1997a. *A God Strolling in the Cool of the Evening*. Translated by Gregory Rabassa. London: Weidenfeld & Nicolson and Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Carvalho, Mário de. 1997b. "Professor Pfiglzz and his Strange Companion". Translated by John Byrne. In Eugénio Lisboa (ed.), *Professor Pfiglzz and His Strange Companion and other Portuguese stories*. Volume 2. Manchester: Carcanet in association with the Calouste Gulbenkian Foundation, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Instituto Camões: 189-202.

Correia, Hélia. 2006. "South". Translated by P. A. Odber de Baubeta. In Teresa F. A. Alves and Teresa Cid (eds.), *Onde a Terra Acaba: Colectânea de Contos Portugueses / From the Edge. Portuguese Short Stories*. Lisbon: ULICES / CEAUL / 101 Noites: 51-57.

Correia, Hélia. "South", *Hunger Mountain*, Issue #9 (Fall, 2006): 27-31.

Correia, Hélia. 2007. "Doroteia", *Anglo-Saxonica*. Revista do Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa. Série II, n.º 25, Lisbon: ULICES / CEAUL; Edições Colibri, 277-286 (includes author's note). English revised by POB.

Correia, Hélia. "Doroteia", *Contos de Hélia Correia*. Lisbon: Relógio d'Água, 2008, pp. 103-110.

Correia, Hélia. 2017a. "The Vanishing Clerk". Translated by P.A. Odber de Baubeta. In *Contra-Senha || Testemunhos, Textos e Pretextos. Hélia Correia*. Número 21 (outono / inverno, 2017): 73-76.

Correia, Hélia. 2017b. "Epilogue: Anything But a Biography". Translated by Claire Williams. In Maria-José Blanco and Claire Williams (eds.) *Feminine Singular. Women Growing Up through Life-Writing in the Luso-Hispanic World*. Oxford, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Wien: Peter Lang: 341-345.

Gersão, Teolinda. 2011. *The Word Tree*. Translated by Margaret Jull Costa. Sawtry: Dedalus.

Gersão, Teolinda. 2017. *City of Ulysses*. Translated by Jethro Soutar and Annie McDermott. Dublin: Dalkey Archive Press.

Horta, Maria Teresa. 2019. *Point of Honour*. Translated by Lesley Saunders. Introduction by Ana Raquel Fernandes. Reading: Two Rivers Press.

Jorge, Lídia. 1994. "The Proof of the Birds". Translated by Richard Zenith. *In Passport to Portugal*: 83-89.

Jorge, Lídia. 1995a. "The Proof of the Birds". Translated by Richard Zenith. In *Fictions from the Portuguese. The Literary Review*, volume 38, number 4: 520-525.

Jorge, Lídia. 1995b. *The Murmuring Coast*. Translated by Natália Costa and Ronald W. Sousa. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Machado, David. 2016. *The Shelf Life of Happiness*. Translated by Hillary Locke. Amazon Crossing, Kindle Edition.

Pedrosa, Inês. 2018. *In Your Hands*. Translated by Andrea Rosenberg. Amazon Crossing, Kindle Edition.

Pessoa, Fernando. https://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poet/item/7051/Fernando-Pessoa (accessed 4 June 2020).

Pessoa, Fernando. https://disquiet.com/thirteen.html (accessed 4 June 2020).

Pires, Jacinto Lucas. 2012. "A Tiny Spot Between the Eyes". Translated by Jaime Braz and Dean Ellis. *The St. Petersburg Review*, 4/5.

Pires, Jacinto Lucas. 2013. *The True Actor*. Translated by Jaime Braz and Dean Thomas Ellis. Westland, MI: Dzanc Books.

Pires, José Cardoso. 1986. *Ballad of Dog's Beach: Dossier of a Crime*. Translated by Mary Fitton. London: Everyman.

Pires, José Cardoso. 1994. "Tomorrow, God Willing". Translated by Giovanni Pontiero. In Mike Gerard and Thomas McCarthy (eds.), *Passport to Portugal*. Huntingdon: Passport / London: Serpent's Tail: 90-99.

Queiroz, Eça de. 1993. *The Yellow Sofa and Three Portraits*. Translated by John Vetch. Manchester: Carcanet Press.

Queiroz, Eça de. 1988. *Alves & Co*. Translated by Robert M. Fedorcheck. New York/London: University Press of America.

Queiroz, Eça de. 2012. *Alves & Co. and Other Stories*. Translated by Margaret Jull Costa. Sawtry: Dedalus Books.

Saramago, José. 2000. *Journey to Portugal*. Translated by Amanda Hopkinson and Nick Caistor. Boston: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.

Tavares, Gonçalo M. 2006. Extracts from "The Neighbourhood (Mr Calvino, Mr Valéry, Mr Brecht, Mr Juarroz)". Translated by John Elliott. In Teresa F. A. Alves and Teresa Cid (eds.), *Onde a Terra Acaba: Colectânea de Contos Portugueses / From the Edge. Portuguese Short Stories*. Lisbon: ULICES / CEAUL / 101 Noites: 38-50.

Tavares, Gonçalo M. 2007. *The Neighborhood*. Translated by Roopanjali Roy. Lubbock, Texas: Texas Tech University Press (Also available via Kindle).

Anthologies and Collections

Costa, Margaret Jull (ed.). 2018. *Take Six. SIx Portuguese Women Writers*. Sawtry, Cambs: Dedalus. (ebook).

Fernandes, Ana Raquel and Mário Semião (eds.). 2015. *Contar um Conto*. Textos Chimaera 9. Lisbon: CEAUL.

Fernandes, Ana Raquel, Patricia Odber de Baubeta and Paul Melo e Castro (eds.). 2016. *Storytelling: Memory, Love and Loss in Portuguese Short Fiction*. Textos Chimaera II. Lisbon: CEAUL.

Fernandes, Ana Raquel, Diana V. Almeida, Edgardo Medeiros da Silva, Margarida Vale de Gato and Teresa Cid (eds.), *Beyond History: The Radiance of Short Stories / Tempo da História, Esplendor do Conto*. V. N. Famalicão: Edições Húmus / Lisbon: Universidade de Lisboa, CEAUL.

Gerard, Mike and Thomas McCarthy (eds.). 1994. *Passport to Portugal*. Huntingdon: Passport / London: Serpent's Tail.

Hopkinson, Amanda (trans.). 2019. *Lisbon Tales*. Oxford: Oxford University Press.

Horta, Maria Teresa (ed.). 1999. *A Mãe na Literatura Portuguesa*. Lisbon: Círculo de Leitores.

Keenoy, Ray, David Treece and Paul Hyland. 1995. *Babel Guide to the Fiction of Portugal, Brazil and Africa in English Translation*. London: Boulevard.

Kelly, Stephen F. 1997. *A Game of 2 Halves*. London: Hamlyn.

Lisboa, Eugénio (ed.). 1997. *The Anarchist Banker and Other Portuguese stories*. Volume 1 *& Professor Pfiglzz and His Strange Companion and other Portuguese stories*. Volume 2. Manchester: Carcanet in association with the Calouste Gulbenkian Foundation, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Instituto Camões.

Lisboa, Eugénio and Hélder Macedo (eds.). 1995. *The Dedalus Book of Portuguese Fantasy*. Sawtry: Dedalus.

Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (ed.). 1910. *As Cem Melhores Poesias (Líricas) da Língua Portuguesa*. Lisbon: Ferreira Limitada.

Zenith, Richard (ed.). 1991. *Translation. The Journal of Literary Translation*. Volume XXV. New York.

Zenith, Richard (ed.). 1995. *Fictions from the Portuguese. The Literary Review*. Volume 38, number 4.

Secondary Sources

Bozkurt, Suzan. 2016. *Beyond the Mirror: Transgressing the Canon and the Fiction of Contemporary Portuguese Women Writers (1980-2015)*. PhD thesis, University of Manchester.

Bury, Stephen. 1995. *Artist's Books: The Book as a Work of Art, 1963-1995*. Aldershot: Scholar Press.

Caldwell, Edmond. 2010. "Best European Fiction 2010 by Aleksandar Hemon and Zadie Smith", *Chicago Review*, 55:3/4: 33-238.

Edfeldt, Chatarina. 2006. *Uma História na História: Representações da autoria feminina na História da literatura portuguesa do século* XX. Montijo: Câmara Municipal de Montijo.

Edfeldt, Chatarina and Anabela Galhardo Couto. 2008. *Mulheres que escrevem. Mulheres que lêem. Repensar a Literatura pelo Gênero de Agustina Bessa-Luís, Soror Violante do Céu, Nélida Piñon e Clarice Lispector*. Lisbon: 101 Noites & STINT.

Ferreira, Ana Paula. 1996. "Homebound: The Construct of Femininity in the Estado Novo", *Portuguese Studies*, 12: 133-44.

Fitz, Earl E. 2018. "Issues of Re-translation", in *Exchanges*. Blog. May 24, 2018. At: https://exchanges.uiowa.edu/blog/issues-of-re-translation/ (accessed 4 June 2020).

Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

Murray, Simone. 2004. *Mixed media: feminist presses and publishing politics*. London, Sterling, Virginia: Pluto Press.

Odber de Baubeta, P. A. 2007. *The Anthology in Portugal. A New Approach to the History of Portuguese Literature in the Twentieth Century*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien: Peter Lang.

Odber de Baubeta, P. A. 2013. "Christmas Anthologies in Portugal", in J. C. V. Ferreira et al. (eds.), *'A Scholar for All Seasons'. Homenagem a João de Almeida Flor*. Lisbon: CEAUL: 823-845.

Odber de Baubeta, P. A. 2019. Review of Dalkey Archive Press Portuguese publications in *Translation and Literature*, 28 : 126-134.

Odber de Baubeta, P. A. 2020. Review of *Lisbon Tales*. Translated by Amanda Hopkinson in *Translation and Literature*, 29, 271-275.

Real, Miguel. 2012. *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*. Lisbon: Editorial Caminho.

Rendeiro, Margarida. 2007. *The Literary Institution in Portugal since the Thirties: An Analysis under Special Consideration of the Publishing Market*. PhD thesis, Kings College London.

Verboord, Marc. 2003. "Classification of authors by literary prestige", *Poetics*, 31: 259-281.

Contributos para uma história da tradução luso-brasileira

José Antonio Sabio Pinilla
Universidade de Granada

Resumo Como acontece com as histórias de outros países, a história da tradução de Portugal e do Brasil está ainda por fazer. São vários os trabalhos que chamam a atenção sobre essa necessidade e que tentam sistematizar a investigação histórica da tradução tanto em Portugal (p. ex. Seruya 2013) como no Brasil (p. ex. Wyler 2003). Após comentar os principais estudos dedicados à história da tradução de Portugal e do Brasil, com vista a avaliar aquilo que foi pesquisado, visamos oferecer algumas propostas para contribuir para a história da tradução luso-brasileira, abordagem que, em nossa opinião, pode ser bem mais pertinente para alguns períodos da história da tradução de ambos os países, especialmente nos primeiros três séculos da história do Brasil (desde o descobrimento até a Independência). Portanto, a questão que se coloca neste trabalho é a pertinência de elaborar uma história da tradução luso-brasileira que complemente a visão tradicional baseada exclusivamente no critério nacional, ressaltando as influências e os paralelismos mútuos. Desse modo, além de entender melhor as relações recíprocas entre Portugal e Brasil, poderíamos alargar nossa interpretação para uma história da tradução no âmbito da língua portuguesa.

1. Uma abordagem luso-brasileira da história da tradução

A investigação da história da tradução apresenta uma grande complexidade metodológica (Sabio Pinilla, Pulido et al. 2017) que envolve diversas questões como, por exemplo, a definição do objeto de estudo, o bom uso das fontes e a adequada escolha dos conceitos implicados na pesquisa histórica. De maneira breve, podem ser assinaladas algumas considerações gerais que o investigador deve levar em conta: (1) evitar olhar para os factos passados com os preconceitos e os conhecimentos do presente; (2) ligar a interpretação desses factos ao contexto do seu tempo; (3) pesquisar as condições de produção e de receção das traduções, a função social da tradução e o papel dos agentes e dos tradutores, e (4) propor, na medida do possível, uma periodização própria do estudo histórico da tradução. Nesse contexto, a investigação da história da tradução de Portugal e do Brasil coloca questões relativas à delimitação espacial e temporal dessas histórias. Parece existir um consenso entre os pesquisadores quanto à necessidade de elaborar uma história da tradução de cada um dos países, mas será que essas histórias terão de ser concebidas e descritas de modo independente?

Ou, pelo contrário, haverá um ponto de encontro que permita repensar conjuntamente a tradução no espaço da língua portuguesa e, em particular, no espaço de Portugal e do Brasil?

Foi Berman (1989) o primeiro a assinalar que por trás das teorias contemporâneas da tradução há uma problemática específica de um espaço cultural determinado. Todo discurso é um discurso situado histórica e culturalmente e a partir *dessa situação* estabelece um diálogo com outros discursos, porque "la traductologie est donc toujours liée à l'espace de langue et de culture auquel elle appartient" (Berman 1989: 679). Portanto, uma das questões que se coloca numa história da tradução em língua portuguesa é definir *o espaço de língua e de cultura* a que se refere o nosso objeto de estudo. No âmbito da pesquisa histórica, esse espaço costuma ser demarcado a partir do critério nacional; no entanto, ainda que esse critério seja interessante para analisar certas épocas ou para abordar aspetos próprios de um país, consideramos que uma perspetiva mais abrangente pode ajudar a entender melhor o passado da tradução em língua portuguesa e, nomeadamente, o passado da tradução em Portugal e no Brasil.

No caso da história da literatura brasileira, Antônio Soares Amora (1955, cit. por Bosi [1970] 2017: 12) propôs a denominação "era luso-brasileira" para definir o período de 1594 a 1808[1], por considerar que a produção literária brasileira desses anos estava marcada pela identificação estética com a literatura portuguesa e por apresentar um carácter híbrido. Da mesma forma, no caso da história da tradução no Brasil (e em Portugal, no que tange às relações com a Colónia), poderíamos adotar uma perspetiva luso-brasileira para estudar o período que vai do descobrimento (1500) à Independência (1822), articulando divisões que conciliassem o ponto de vista cronológico com o temático. Um percurso histórico comparado, a partir desse conceito espacial comum, permitiria superar o critério nacional, muitas vezes restrito e excludente, e aprofundar nas influências e dependências mútuas com vista a alcançar uma melhor interpretação dos factos. Nessa sequência, uma abordagem luso-brasileira para o período de 1500 a 1822 ressaltaria o profundo hibridismo da tradução em língua portuguesa, mostraria que, para historiar a tradução brasileira, é preciso uma reflexão sobre a sua origem lusitana e também levaria a questionar o modo de historiar a tradução em Portugal.

---

[1] Era luso-brasileira: época do quinhentismo e do seiscentismo (1594-1724) e Era luso-brasileira: época do setecentismo (1724-1808). O autor estabelece a divisão de cada era remetendo a um facto significativo das letras brasileiras: 1594 é o ano das primeiras cartas informativas do Brasil do padre Manuel da Nóbrega, e 1724, o ano da fundação da Academia Brasílica dos Esquecidos. A chegada da Corte portuguesa em 1808 marca o final da "Era luso-brasileira" e o início da "Era nacional" (Fussato Nakassato 2000: 4-6).

2. A história da tradução em Portugal: o que foi pesquisado?

Em 2013, por motivo dos vinte e cinco anos da criação da APT (Associação Portuguesa de Tradutores), tive a honra de ser convidado a participar numa mesa-redonda pelo Presidente Francisco José Magalhães, de saudosa memória. Naquela ocasião, comentei que a história da tradução em Portugal ainda estava por fazer e propus algumas linhas futuras de pesquisa (Sabio Pinilla 2014). Passados alguns anos, essa história mantém-se como um campo a explorar, além de ser uma história pouco conhecida no âmbito internacional (como acontece com a história da tradução brasileira, apesar de contar com um verbete próprio na *Encyclopedia of Translation Studies* editada por Mona Baker e Kirsten Malmkjær em 1998).

O início da história da tradução em Portugal pode ser assinalado na obra monumental de António Augusto Gonçalves Rodrigues, *A Tradução em Portugal*, publicada em cinco volumes entre 1992 e 1999. Esta obra, que excluía intencionalmente o Brasil da pesquisa, abriu o caminho para o estudo da receção de literatura traduzida em Portugal. Trata-se de uma recolha bibliográfica de traduções, dividida em quatro secções: literatura; ensaio, humanidades; ciências; religiões, que se enquadra na investigação da história externa da tradução. O autor oferece um inventário muito amplo das traduções aparecidas em Portugal desde 1495 até 1930 que constitui o ponto de partida para futuros estudos tradutológicos. Por sua vez, as antologias de Carlos Castilho Pais (1997) e de José Antonio Sabio Pinilla e María Manuela Fernández Sánchez (1998) constituíram o primeiro esboço da história da tradução em Portugal do ponto de vista dos textos teóricos, isto é, da reflexão que os tradutores portugueses fizeram acerca do seu trabalho na esteira de São Jerónimo. Em certa maneira, o estudo da história da tradução portuguesa foi iniciado nos anos noventa do século vinte com esses três trabalhos.

A diferença do que acontece na Espanha, em Portugal não existe uma obra de conjunto dedicada à história da tradução. No entanto, encontramos alguns contributos para certas épocas como, por exemplo, os trabalhos de Carlos Castilho Pais em relação à tradução oral no século xvi (Pais 2003) e a outros aspetos gerais (Pais 2005), panorâmicas acerca da Corte de Avis e dos séculos xvi e xvii (Fernández Sánchez e Sabio Pinilla 1999, 2003) e do século xviii (Sabio Pinilla 2009) ou, mais recentemente, em 2018, o livro de Teresa Seruya que estuda um período concreto, o Estado Novo (1926-1974). Encontramos também visões panorâmicas sobre os Estudos de Tradução e a História da Tradução no segundo capítulo do livro dedicado às antologias de textos teóricos de tradução aparecidas na Península Ibérica (Sabio Pinilla e Ordóñez López 2012),

assim como no trabalho *Contributos para uma história da tradução em Portugal* de Teresa Seruya, publicado em Berlim em 2013, que foi recolhido por Ordóñez López e Sabio Pinilla em *Historiografía de la traducción en el espacio ibérico. Textos contemporáneos* (2015). Nesse trabalho, Seruya reflete sobre as dificuldades inerentes à elaboração de uma história da tradução em Portugal no contexto historiográfico atual e sublinha a importância do estudo histórico para a disciplina e a formação de tradutores. Segundo a autora, a tarefa mais urgente no campo da história da tradução em Portugal "será a de congregar outras áreas de saber ao estudo da tradução de literatura, nomeadamente a história da ciência", "estudar os efeitos reais da Censura no panorama da tradução em Portugal durante o Estado Novo", "pensar nos critérios de constituição de *corpora* com representatividade nos diversos subgéneros abrangidos por um conceito lato de literatura" ou "definir alguns critérios de análise dos textos, por exemplo, na base das normas de tradução, pois será sobre elas que uma história da tradução deverá saber informar" (Seruya 2015: 237). Com efeito, a maioria dos projetos de investigação em andamento em Portugal tem a ver com a receção de traduções literárias, pesquisa que mantém fortes vínculos com a história literária, os estudos filológicos e a literatura comparada. Seruya é também a responsável pela coleção "Estudos de Tradução em Portugal", na qual publicou onze colóquios, organizados entre 1999 e 2017, cuja finalidade era aprofundar a relação entre a história literária e as traduções. Nesse sentido, Seruya e a sua equipa têm vindo a continuar a obra de Gonçalves Rodrigues no projeto conjunto do CECC — Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (Universidade Católica Portuguesa) e do CEAUL, Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa —, "Literatura Intercultural em Portugal: Bibliografia Crítica (1930-2000)", que responde ao objetivo geral de criar uma base de dados bibliográficos sobre a tradução da literatura publicada em Portugal.

3. A história da tradução no Brasil: o que foi pesquisado?

Como acontece em Portugal, a investigação histórica da tradução surgiu no Brasil ao longo dos anos noventa do século passado. A pesquisa desenvolvida pelo núcleo de Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com nomes como Andréia Guerini, Marie-Hélène Torres ou Walter Carlos Costa, é pioneira na construção de "uma primeira história da literatura traduzida no Brasil entre 1970 e 2000" (Frota 2007: 150), além de outras obras de referência como antologias sobre tradução e dicionários de tradutores. Esse interesse pela história ganhou maior relevo em 1996, ano da publicação de um artigo de Márcia Martins em que apresenta algumas considerações sobre

a escrita da história da tradução para fazer "um convite à ação" (Martins 1996: 48), que Lia Wyler, o primeiro grande nome da investigação histórica da tradução brasileira, definia em 2005 como um âmbito de pesquisa promissor.

A "virada histórica" que se produz no início do século xxi, apontada por Pagano (2001: 140), tem como ponto de referência o livro *Línguas, poetas e bacharéis* (2003) que Wyler intitula "uma crônica da tradução do Brasil". Antes, em 1998, Wyler tinha elaborado, em colaboração com Barbosa, o verbete *Brazil Tradition* para a enciclopédia editada por Mona Baker e Kirsten Malmkjær. A visão panorâmica esboçada por Wyler em seu livro constitui um facto marcante na investigação sobre a história da tradução brasileira. A obra é composta de uma introdução e seis capítulos (dois deles foram publicados no livro coletivo *Emerging Views on Translation History in Brazil*, editado por John Milton em 2001), em que se recolhem, em ordem cronológica, diversos temas desde o descobrimento em 1500 até o reconhecimento legal da profissão de tradutor em 1979. A invisibilidade do tradutor brasileiro a partir das ideias de Venuti e a reivindicação da profissão e de seu estatuto académico são pontos centrais desta introdução. Wyler constata a escassez de estudos históricos e considera José Paulo Paes (1990) pioneiro da história da tradução do Brasil, a qual "apenas começou a ser registrada, mas já nos propõe questões bem intrigantes" (Wyler 2003: 27). A autora e tradutora oferece, de maneira inovadora, uma síntese clara da história da tradução oral e escrita, com base numa interpretação económica e mercantil da prática tradutória, acompanhada de muitas questões de pesquisa ainda não exploradas. Desse modo, o livro é um guia que permite futuros desdobramentos.

Encontramos novas sugestões de pesquisa, complementares às apontadas por Wyler, na apresentação do número especial *Contribuições para uma historiografia da tradução*, da revista *Tradução em Revista* (2010), em que John Milton e Márcia Martins adaptam à situação brasileira as perguntas tradicionais da retórica formuladas por D'hulst em *Why and How to Write Translation Histories* (2001), propondo alguns campos de ação, entre eles "a história do ensino de tradução; a história da interpretação; a história da tradução na mídia; e a tradução e interpretação nas comunidades de imigrantes" ou "a tradução entre as línguas indígenas e o português" (Milton e Martins 2010: 5).

Outro trabalho que atualiza a investigação histórica da tradução brasileira a partir de um critério cronológico é o artigo *História da tradução no Brasil: percursos seculares* (2016) de Dennys Silva-Reis e John Milton. O roteiro por séculos, que os autores dividem em dois grandes eixos, história da tradução oral (ou interpretação) e história da tradução escrita, é complementar do percurso oferecido por Wyler. A visão proposta desde o século xvi até ao século xxi é muito

sugestiva e fornece novos materiais para serem desenvolvidos. O mesmo acontece com o artigo estruturado por séculos de Silva-Reis e Bagno (2016) em relação à história dos intérpretes desde o século XVI até o século XIX, cujo objetivo é destacar "o papel desses agentes culturais para uma reescrita da história da tradução no Brasil" (Silva-Reis e Bagno 2016: 81).

Essas panorâmicas da história da tradução oral e escrita do Brasil convivem com outras tendências atuais. Um dos campos mais inovadores é o da história visual da tradução (Silva-Reis 2017) centrado na iconografia do século XIX de pintores que representam cenas do passado colonial. Outros âmbitos explorados por Silva-Reis são as relações entre a tradução e a negritude em número especial elaborado em parceria com Lauro Maia Amorim para a revista *Cadernos de Literatura em Tradução* (Silva-Reis e Amorim 2016), em que os autores apontam a necessidade de resgatar o labor dos tradutores negros e as traduções de literatura negra para a história da tradução do Brasil. Este tema complementa-se com outra pesquisa sobre o intérprete negro na história da tradução oral (Silva-Reis 2018).

Podem ainda ser citados os trabalhos historiográficos publicados pela professora Germana Henriques Pereira, da Universidade de Brasília, na coleção *Estudos de Tradução* de Pontes Editores (p. ex. Pereira e Veríssimo 2017), bem como outras revistas que divulgam trabalhos sobre a história da tradução (p. ex. *Belas Infiéis*, *Cadernos de Tradução* ou *Tradução em Revista*).

Apesar do exposto, a história da tradução brasileira é uma história "ainda não contada", como comentam Damiana Rosa de Oliveira e Andreia de Jesus Cintas Vazquez, em *A fantástica história (ainda não contada) da tradução no Brasil* (2018). A obra apresenta-se como um passeio que mostra o papel de tradutores e tradutoras ao longo da história e denuncia, tal como Wyler, a falta de visibilidade dos mediadores. Trata-se de um livro de divulgação dividido em dez partes, acompanhado de ilustrações, que evidencia figuras menos conhecidas e relata aspetos curiosos e singulares da tradução brasileira.

Constata-se, tanto em Portugal como no Brasil, um predomínio dos estudos monográficos sobre os generalistas, uma escassez de trabalhos que aprofundem nos períodos da história e que analisem mais detidamente os dados fornecidos pelas visões panorâmicas, e, por último, uma falta de sistematização do estudo histórico. Muitos são os caminhos apontados, porém, a tarefa ainda é imensa e seria preciso constituir equipas e grupos de pesquisa para desenvolverem um programa de investigação que alicerçasse as bases de uma história portuguesa e brasileira da tradução oral e escrita.

4. Desafios de futuro na história da tradução de Portugal e do Brasil

O trabalho histórico é essencialmente um trabalho de fontes. Por um lado, este trabalho envolve grandes dificuldades devido à dispersão e variedade de documentos, por outro lado, essas fontes e documentos precisam ser reconstruídos e interpretados pelo historiador. Um dos objetivos da pesquisa histórica em tradução é dar visibilidade aos tradutores e às tradutoras, autênticos sujeitos históricos, ressaltando o papel fulcral que desempenharam ao longo da história, porém, também é importante resgatar do esquecimento as traduções, analisar o discurso sobre a tradução em diversos períodos e elaborar estudos de receção que analisem as condições de produção das traduções e a influência que exerceram no sistema recetor. A seguir, passamos a enumerar alguns projetos que, em nossa opinião, urge desenvolver tanto em Portugal como no Brasil:

1. Esboçar uma história breve da tradução que mostre o papel dos tradutores e a influência das traduções na configuração do sistema literário português e brasileiro. Tratar-se-ia de uma história paralela à História da Literatura, de onde a tradução normalmente esteve ausente. Uma exceção é a entrada *Traduções* do *Dicionário de Literatura* dirigido por Jacinto do Prado Coelho (1997-2003), embora nas histórias da literatura portuguesa as referências à tradução sejam muito escassas (p. ex. Saraiva e Lopes [1949] 2010). Com relação à literatura brasileira, Alfredo Bosi inclui apenas um apartado para as traduções poéticas no fim de sua história concisa (Bosi [1970] 2017: 523-525), e poucas são as referências à tradução nos cinco volumes de Sílvio Romero (Romero [1888-1943] 1980). Em Espanha, o projeto foi realizado por José Francisco Ruiz Casanova em *Aproximación a una historia de la traducción en España* (2000), obra revista e acrescida em 2018 com o novo título de *Ensayo de una historia de la traducción en España*.
2. Elaborar um dicionário histórico da tradução, à semelhança do dicionário editado por Francisco Lafarga e Luis Pegenaute em 2009: o que foi traduzido; quem traduziu (tradutores, agentes, intermediários, críticos, teóricos etc.); verbetes para as traduções de diferentes línguas, entre elas as indígenas e as africanas; modalidades de tradução (literária, científica, técnica, económica, jurídica, ajuramentada, informática, audiovisual, média) e de interpretação (consecutiva, simultânea, bilateral, de conferências, de língua de sinais); entradas específicas para o ensino e a formação de tradutores e intérpretes, instituições, revistas ou congressos.

3. Elaborar um dicionário de tradutores que poderia propiciar outros desenvolvimentos mais amplos como biografias ou mesmo uma enciclopédia da tradução em Portugal e no Brasil. Em relação ao Brasil, a obra poderia alargar o *Dicionário de tradutores literários no Brasil*, do Grupo de Pesquisa *Literatura Traduzida*, publicação em linha de responsabilidade do Núcleo de Tradução da UFSC.
4. Explorar obras da história de Portugal e do Brasil, da língua portuguesa, da ciência ou da literatura.
5. Editar traduções consideradas representativas e canónicas com estudo e aparelho crítico.
6. Dar continuidade ao projeto dirigido pela Professora Teresa Seruya e estudar a receção das traduções no Estado Novo e noutros períodos. No caso do Brasil, aprofundar no período do Estado Novo ou "Era Vargas" (1930-1953) que esteve caracterizado pelo desenvolvimento do livro e da tradução com editoras como José Olympio, Livraria Martins e a Globo de Porto Alegre, a qual conheceu sua "Idade de Ouro", de 1942 a 1947, com o escritor-tradutor Erico Veríssimo coordenando uma equipa de tradutores.
7. Alargar essa pesquisa aos intérpretes de Salazar e de Vargas.
8. Organizar novas antologias e *readers*.
9. Pensar em como historiar outros espaços da língua portuguesa: uma primeira tentativa já foi feita por Maria Manuela Gomes Paiva, *Traduzir em Macau. Ler o outro — para uma história da mediação linguística e cultural* (2008).
10. Compor uma bibliografia brasileira das traduções publicadas ou a arqueologia daquilo que foi traduzido, como fez António Augusto Gonçalves Rodrigues para a história das traduções impressas em Portugal (Rodrigues 1992-1999, 5 vols.), obra em que deixou de fora o Brasil. No que diz respeito à impressão, convém lembrar a proibição de imprimir livros no Brasil até a chegada da Corte portuguesa em 1808, o que significa que a história propriamente dita das traduções impressas em solo brasileiro deverá ser feita a partir do século XIX. Assim, muitas das traduções publicadas em Portugal antes de 1808 foi obra de tradutores brasileiros, questão, entre outras, que nos leva a refletir sobre a pertinência de uma abordagem da história da tradução luso-brasileira.

5. Contributos para uma história da tradução luso-brasileira (1500-1822)

O critério nacional para historiar a tradução de um espaço determinado pode ser útil para certos períodos, porém, um tratamento historiográfico alargado que considere espaços maiores (Lambert 1993) pode resultar mais dinâmico para compreender melhor o fenómeno da tradução, atividade que precisamente ultrapassa fronteiras e estabelece pontos de contacto com outras línguas e culturas. Esse tipo de abordagem foi aplicado ao estudo das antologias sobre a tradução no âmbito peninsular (Sabio Pinilla e Ordóñez López 2012) e ao estudo da historiografia no espaço ibérico (Ordóñez López e Sabio Pinilla 2015). De facto, para certas épocas, por exemplo, séculos xvi e xvii, esse ponto de vista pode ser mais interessante para explicar algumas características da tradução em Portugal (tardia tradução dos clássicos, escassez de traduções, não-tradução) devidas à influência do castelhano no sistema literário português como resultado do bilinguismo imperante (Fernández Sánchez e Sabio Pinilla 2003). Assim, como apontado no início, uma história da tradução abordada do ponto de vista luso-brasileiro pode ser bem mais interessante para analisar a tradução dos três primeiros séculos do Brasil, desde o "achamento" até a Independência, um período marcado pela dependência da Colónia com respeito à Metrópole, que teve, entre outros efeitos, a proibição de imprimir livros no Brasil até 1808, a tardia implantação do português como língua oficial, que foi decretada na *Provisão* de 6 de julho de 1747 pelo rei D. João V e só viria a tornar-se língua nacional na Assembleia Constituinte Brasileira de 1823, e a tardia fundação da Universidade a partir do século xix, sendo a Universidade de Coimbra a principal instituição de ensino superior em que se formaram os intelectuais brasileiros. Há, portanto, uma relação dialética entre a história do Brasil e de Portugal que exige uma reflexão sobre as consequências que teve a "matriz portuguesa" no processo de formação do país americano. Em palavras de Darcy Ribeiro:

> A sociedade e a cultura brasileiras são conformadas como variantes da versão lusitana da tradição civilizatória europeia ocidental diferenciadas por coloridos herdados dos índios americanos e dos negros africanos. O Brasil emerge, assim, como um renovo mutante, remarcado de características próprias, mas atado genesicamente à matriz portuguesa, cujas potencialidades insuspeitadas de ser e de crescer só aqui se realizariam plenamente. (Ribeiro [1995] 2017: 17)

Uma história da tradução luso-brasileira poderia começar pela revisão crítica das fontes historiográficas dos séculos xvi e xvii para a tradução oral. Essa exploração deveria ter em conta os diferentes pontos de vista dos cronistas,

a maioria deles portugueses, mas também brasileiros e estrangeiros: Pero Vaz de Caminha, *Carta* (1500), Pero Lopes de Sousa, *Diário de Navegação* (1530), Pero de Magalhães Gândavo, *Tratado da Terra do Brasil* (1570, mas só publicado em 1826) e a *História da Província de Santa Cruz a que Vulgarmente Chamamos Brasil* (1576), Fernão Cardim, *Tratados da Terra e da Gente do Brasil* (1584), Gabriel Soares de Sousa, *Tratado Descritivo do Brasil* (1587), Ambrósio Fernandes Brandão, *Diálogos das Grandezas do Brasil* (inícios do séc. XVII, só publicado em 1930), Frei Vicente do Salvador, *História do Brasil* (de 1627, mas inédita até 1889, considerada a primeira obra de história brasileira), André João Antonil, *Cultura e opulência do Brasil* (1711), Sebastião da Rocha Pita, *História da América Portuguesa* (1730); relatos de viajantes como Hans Staden, *Viagem ao Brasil* (1557, tradução de Alberto Löfgren), Jean de Léry, *Viagem à terra do Brasil* (1574, tradução de Sérgio Milliet), André Thévet, *Singularidades da França Antártica* (1557, tradução de Estêvão Pinto) ou Anthony Knivet, *As incríveis aventuras e estranhos infortúnios de Anthony Knivet* (1591, tradução de Vivien Kogut Lessa de Sá), além de outras crónicas, correspondência, memórias, diários e álbuns de desenhos. Segundo Gaspar, existem mais de duzentas e sessenta obras, em várias línguas, nas quais os autores retratam os habitantes, a vida social, os usos e os costumes, a fauna, a flora e outras particularidades da antiga colónia portuguesa, principalmente durante o século XIX.

Esse trabalho de recuperação de fontes para a tradução oral foi ressaltado por Carlos Castilho Pais, que alargou esse interesse, além do Brasil, ao acontecido na Índia, Japão, China, África e Portugal (Pais 2003: 170). Uma das áreas de pesquisa, apontada por Pais, e que pode ser objeto de estudo de uma história luso-brasileira, é dar voz aos nomes silenciados pela história, aqueles protagonistas, na sua maioria anónimos, que desempenharam um papel fundamental na colonização do Brasil:

> [...] desde hace siglos reposan *callados* en las *fuentes* muchos nombres de los hombres que fueron, sin ninguna duda, los protagonistas de la traducción oral del siglo XVI de Portugal. La Historia se ha interesado por ellos más como desterrados, viajeros o aventureros que como mediadores de la comunicación entre los portugueses y las 'nuevas gentes'. [...] El siglo XVI es, en efecto, el período de *contacto con el otro* más significativo de la Historia de Portugal. Esta razón debería bastar para que nuestros protagonistas de la traducción oral ocupen un lugar en la Historia. (Pais 2003: 169)

Poderíamos, assim, reservar um capítulo da "história da tradução oral luso-brasileira" aos protagonistas, muitos deles silenciados, desde o degredado Afonso Ribeiro, primeiro intérprete de nome conhecido, os náufragos

João Ramalho e Diogo Álvares Correia (o Caramuru) e as suas esposas índias — Catarina Álvares Paraguaçu (esposa de Diogo Álvares Correia) e Mbicy (Bartira, Burtira ou Isabel Dias, esposa de João Ramalho), que talvez tenham sido as primeiras intérpretes/intermediárias do Brasil quinhentista, ou Pedro Anes, língua da primeira expedição em 1530 comandada por Martim Afonso de Sousa, passando pelos línguas que participaram nos séculos xvii e xviii nas expedições para explorar o interior do Brasil acompanhando as entradas financiadas pela Corte e as bandeiras de iniciativa particular até chegarmos ao processo de institucionalização da profissão ao longo dos séculos xix e xx na época do Brasil independente. Além de recuperar os nomes e classificar os diferentes tipos de línguas, é preciso descrever o seu trabalho e a evolução das competências que foram adquirindo seja como cabos de entrada na tropa, sertanista ou conhecedor da geografia e do homem do sertão, assistente de confessor e de médico, intérprete de bandeirante ou intérprete visitador de navios a partir de 1808 até a nomeação por concurso público de intérpretes ajuramentados pelas Juntas Comerciais em 1943.

Um capítulo dessa história, relacionado com o anterior, estaria dedicado aos jesuítas e à exploração das fontes missionárias jesuíticas. O capítulo começa com a chegada em 1548 do padre Manoel da Nóbrega e cinco jesuítas na armada do Governador-Geral Tomé de Sousa, entre eles João de Azpilcueta Navarro, considerado o primeiro tradutor do Brasil com a publicação da *Suma da doutrina cristã na língua tupi* (1557). Na década de 1550, começa a ser usada a língua do catequizado para a evangelização, e a partir daí o tupi é objeto de sistematização gramatical pelos padres, especialmente pelo padre José de Anchieta que escreve a *Arte da gramática do tupi* em 1555 (publicada em Coimbra, 1595). Essa primeira gramática, que transformou a função dos línguas tradicionais, era uma gramática criada a partir do latim e estava destinada a ensinar a língua-geral aos missionários que depois iriam catequizar os índios, era, portanto, um instrumento da catequese e um requisito necessário para ser um bom apóstolo porque já "não basta ser língua e saber-lho bem dizer" (Martins 1976: 44). É preciso lembrar o carácter internacional da Companhia de Jesus e as diversas nacionalidades dos jesuítas (Anchieta e Azpilcueta eram espanhóis), que desenvolveram sua missionação no contexto plurilingue da Colónia: ademais da língua portuguesa e as línguas indígenas (principalmente a língua-geral, tupi ou *nhengaatu*), encontramos o espanhol, o francês, o holandês e o latim, junto com as línguas africanas trazidas pelos escravos. Especial atenção deveria ser dada à análise das técnicas da tradução-evangelização e à ideologia a ela associada. Por outro lado, com os jesuítas nasce a educação sistematizada com base nas primeiras aulas "de ler, escrever e contar" e nos colégios nos quais

ministravam humanidades e latim, sistema de ensino que será o único meio de acesso à educação no Brasil até a expulsão da Companhia de Jesus em 1759.

Entre os possíveis temas de pesquisa desse capítulo geral, correspondente aos dois séculos de presença jesuítica no Brasil, encontramos: a catalogação de traduções, dicionários, glossários e gramáticas das línguas faladas na colónia; a análise das traduções feitas pelos jesuítas; o estudo de outras obras, com especial destaque para as obras de Anchieta, que são multilingues e nas quais se transmite uma visão etnocêntrica do índio; a exploração das primeiras cartas dos jesuítas (Leite 1956), as cartas de Nóbrega a Vieira (Leite 1940) e documentos da história da Companhia de Jesus no Brasil (Leite 1938); a influência que teve no Brasil o período da União Ibérica (1580-1640); a análise das bibliotecas jesuíticas etc. Além da figura do padre António Vieira, ainda no século XVII, seria interessante estudar as figuras de dois poetas-tradutores: Diogo Gomes Carneiro e Gregório de Matos, este último tradutor de poetas como Góngora, Quevedo e Petrarca e talvez autotradutor para o espanhol de seus poemas originais (Silva-Reis e Milton 2016: 7).

No século XVIII, processa-se o movimento de exploração do interior do Brasil e a descoberta das minas de ouro que originou a criação de novas cidades como Ouro Preto, São João Del-Rei, Cuiabá e Goiás e a instalação de companhias de teatro e ópera que representavam obras italianas, espanholas e francesas traduzidas em Portugal. De facto, a tradução das obras de Metastásio, Goldoni, Voltaire, Molière e outras comédias de "capa e espada" de dramaturgos espanhóis, adaptadas ao gosto português, alimentaram os palcos de Portugal durante a segunda metade do século e tiveram uma grande importância no sistema literário luso de setecentos, depois de o brasileiro António José da Silva, *o Judeu*, ter renovado no primeiro terço o teatro popular com as suas óperas de bonifratres representadas no Bairro Alto de Lisboa (Sabio Pinilla 2009: 210-216). Outros temas relevantes deste século, apontados por Silva-Reis e Milton (2016: 11-13), são o papel da tradução na revolução da Inconfidência Mineira e a influência da Universidade de Coimbra na formação dos intelectuais brasileiros. Característica do século é a fundação de academias: a Academia Brasílica dos Esquecidos, fundada na Bahia em 1724, seguindo o modelo da Academia dos Singulares de Lisboa, é considerada "a primeira tentativa de organização de atividades intelectuais no Brasil" (Martins 1976: 299). Em dezembro de 1771 é criada a Academia Científica do Rio de Janeiro, a que se liga a *Flora Fluminense* de Frei José Mariano da Conceição Veloso (1741-1811), figura fundamental na renovação da cultura científica brasileira graças a seu labor de coordenador e tradutor das traduções da Tipografia do Arco do Cego (1799-1801).

5.1. Um estudo de caso: a tradução das obras científicas do Arco do Cego

A abordagem histórica da tradução desde uma perspetiva luso-brasileira pode relacionar factos aparentemente inconexos e separados no tempo. É o caso da política de formação e divulgação da cultura ideada pela Corte durante o período da Colónia. Essa política, que esteve centrada no controlo do ensino e da impressão de livros, teve duas épocas bem diferenciadas, embora complementares: a época dos jesuítas e a época das traduções da Tipografia do Arco do Cego, elaboradas entre 1799 e 1801 por um grupo de tradutores brasileiros coordenados por Frei José Mariano da Conceição Veloso, depois das reformas do Marquês de Pombal e da expulsão dos jesuítas. Como comenta Wyler, o sistema de educação instituído pelo rei D. João III, que delegava aos jesuítas o monopólio do ensino e da catequese na nova terra "a título de missões" lançou as bases para o analfabetismo de massa, a elitização e o estrangeiramento do ensino que condicionariam a tradução no Brasil. Em palavras da autora:

> Eximiu-os com esta frase ["a título de missões"] do ônus jurídico de ensinar a todos indiscriminadamente, pois as missões destinavam-se apenas a formar sacerdotes para a catequese da nova terra. [...] A escola democrática, universal e brasileira inicialmente idealizada e fundada pelo padre Manuel da Nóbrega aos poucos foi se transformando, por pressão da metrópole, num instrumento de segregação não só do negro por ser escravo mas igualmente do índio, da mulher e do pobre. [...] Do pobre, porque a reestruturação promovida nos colégios jesuítas em 1589, visando a conformá-los às regras do Ratio Studiorum, eliminou do curso médio as disciplinas que formariam artífices e artesãos (tecelagem, marcenaria, metalurgia, engenharia de estradas, hidráulica e militar, música, pintura, escultura), e que poderiam atrair o aluno sem recursos à escola. Os novos colégios concentraram-se no ensino de gramática portuguesa, latim, retórica, matemática, filosofia e teologia moral, um currículo mais adequado a encaminhar às universidades européias os filhos das elites coloniais: funcionários públicos, senhores de engenho, criadores de gado, oficiais mecânicos e, no século XVIII, mineiros. (Wyler 2003: 54-55)

Esses obstáculos ao desenvolvimento cultural e educacional da Colónia encontraram outro obstáculo na proibição taxativa de imprimir livros até a chegada da Corte ao Brasil em 1808 conforme se documenta na *Provisão* de 6 de julho de 1747 que visava "reter o monopólio do fornecimento de livros e papéis avulsos; impedir a formação de mão-de-obra especializada; reforçar a censura; e sequestrar e remeter para o Reino as letras de imprensa encontradas" (Wyler 2003: 55). Todos estes factos, ocorridos ao longo da época colonial, fizeram da tradução brasileira uma tradução mais oral que escrita, pois a maioria das

obras era publicada em Portugal, e os filhos das elites estudavam em universidades europeias e, sobretudo, na Universidade de Coimbra. Curiosamente, no fim do século XVIII e no início do século XIX, um grupo de intelectuais brasileiros encabeçados por Frei José Mariano da Conceição Veloso, formados em Portugal e com o apoio da Coroa, serão os encarregados de modernizar a ciência e a técnica no Brasil, desde "dentro" da metrópole. Este episódio tem sido objeto de atenção (Paes Leme 1999; Wyler 2003: 73-76; Sabio Pinilla 2009: 223-226; Oliveira Harden 2009, 2010, 2011; Oliveira e Vazquez 2018: 28-30) e deve ser examinado numa perspetiva luso-brasileira. Nesse sentido, as palavras de Wilson Martins em relação ao *Dicionário* (1789) de António de Morais Silva e ao *Tratado da Educação Física dos Meninos* (1790) de Francisco de Melo Franco podem servir para compreender o fenómeno dos tradutores da Tipografia do Arco do Cego quanto ao processo de abrasileiramento inconsciente que se estava produzindo entre os intelectuais no último terço do século XVIII. Assim, a política de controlo cultural iniciada pela Coroa no século XVI encontra, passados mais de dois séculos, na dialética histórica, uma reação por parte da intelectualidade brasileira formada em Portugal:

> Na verdade, toda essa época deve ser vista e analisada em termos de uma transformação modernizante, nos dois lados do Atlântico, e não nos termos da habitual polarização antagônica entre Portugal e Brasil. A visão maniqueísta característica desta última tem viciado de maneira considerável a interpretação do nosso fenômeno histórico e social. O *Dicionário* de Morais, os livros de Melo Franco, os outros aspectos das nossas idéias e da vida nacional a que ainda faremos referência, teriam tido significação imensamente menor, teriam sido *insignificantes*, no sentido próprio e no figurado da palavra, se tivessem partido da intenção deliberada de instituir uma polêmica mental e política entre a Metrópole e a Colônia. Nesse caso, não teriam passado de peripécias transitórias, como foi, sem dúvida, a conspiração da Inconfidência. Em outras palavras, teriam, talvez, refletido uma tática consciente a curto prazo, mas não a estratégia insconciente a longo prazo que constitui o tecido da vida nacional.
>
> É justamente por não resultarem de uma preocupação nativista, na acepção estrita e estreita do vocábulo, que esses fatos testemunham do amadurecimento nacional — que, àquela altura, era apenas a face visível da modernização intelectual da Metrópole. *A dialética histórica exige que, atualizando o seu próprio pensamento, Portugal, por isso mesmo, desencadeasse a reação nacionalizante no Brasil — e que, recíprocamente, concorresse para fortalecê-la na exata medida em que tentava impedí-la ou retardá-la*. (Martins 1976: 522, itálicos nossos)

Essa transformação modernizante tanto no Brasil como em Portugal, que se deu sem antagonismo e superando o critério maniqueísta (leia-se, o pensamento

dicotómico nacional), foi fundamental para desencadear uma reação nacionalizante na medida em que os intelectuais brasileiros contribuíram para o desenvolvimento da ciência no Brasil, graças ao apoio da Coroa portuguesa e à crença das ideias ilustradas "nas ciências aplicadas à promoção do progresso e da riqueza nacional" (Oliveira Harden 2009: 132). Frei Veloso teve duas preocupações fundamentais: mandar traduzir obras de divulgação científica, publicadas em francês e em inglês, e fornecer ao Brasil "como face visível da modernização intelectual da Metrópole" de uma ciência aplicada, sobretudo à agricultura, que melhorasse as técnicas de cultivo e de produção. Como assinala Oliveira Harden, as traduções da Tipografia do Arco do Cego, aparentemente submetidas aos interesses do sistema colonial português, levaram a resultados opostos aos desejados pela Coroa portuguesa, entre eles:

(i) o desenvolvimento de técnicas de impressão, em um sistema monárquico que se utilizava da censura a material impresso como estratégia de controle social;
(ii) a criação de um ponto de encontro para jovens intelectuais brasileiros na Arco do Cego, em uma atmosfera que possivelmente permitia debates e troca de ideias entre pessoas cuja atuação seria decisiva para a independência do Brasil anos depois; e
(iii) o avanço de ideias "perigosas" do Iluminismo em Portugal e no Brasil, já que mesmo textos científicos supostamente neutros estavam baseados na crença, na razão e no questionamento da autoridade. (Oliveira Harden 2009: 144)

Portanto, um capítulo da história da tradução luso-brasileira poderia estar dedicado à evolução da tradução científica desde a época dos jesuítas passando pelo século xviii, com especial relevo para a reforma do ensino superior promovida pelo Marquês de Pombal, que teve como principal centro difusor a Universidade de Coimbra e sua imprensa, até culminar com as traduções da Tipografia do Arco do Cego, que se transforma na Impressão Régia em começos do século xix. Seria interessante elencar as traduções (quase uma centena); os tradutores (Manuel Arruda da Câmara, António Carlos Ribeiro de Andrade, Manuel Jacinto Nogueira da Gama, José Feliciano Fernandes Pinheiro, Hipólito José da Costa Pereira, José da Silva Lisboa ou José Ferreira da Silva); as ideias sobre a tradução analisando, por exemplo, os paratextos, como fez Oliveira Harden (2009, 2010) com os prefácios de Frei José Mariano da Conceição Veloso e de Manoel Jacinto Nogueira da Gama; o impacto dessas traduções para a consolidação das instituições científicas brasileiras do século xix e o desenvolvimento

da ciência, enfim, avaliar a repercussão ideológica e cultural que teve essa iniciativa luso-brasileira.

6. Conclusões

No decurso deste trabalho, temos procurado oferecer alguns contributos para elaborar uma história da tradução luso-brasileira no período de 1500 a 1822, que corresponde aos três primeiros séculos da história do Brasil. Adotando um ponto de vista mais alargado que supera o critério nacional, esta visão pode ser interessante também para encarar o estudo da história da tradução de Portugal, se consideramos os estreitos laços entre ambos os países. A denominação "luso-brasileira" para definir esse período surge como espaço intermediário entre a história da tradução do Brasil e a história da tradução de Portugal, postura tradicional que tem caracterizado a historiografia em língua portuguesa. O ponto de vista aqui adotado permite conciliar essas posturas e examinar outras muitas questões de pesquisa abrindo a porta a novos temas como, por exemplo, a influência das traduções portuguesas de obras estrangeiras no sistema brasileiro; as traduções indiretas através de traduções intermediárias que têm o português de Portugal como texto silenciado (e não o francês ou o inglês como era costume), isto é, o uso de traduções portuguesas adaptadas aos hábitos linguísticos brasileiros, sendo plágio e furto (Rónai [1976] 2012: 115-116); a introdução de novos géneros com base nas traduções publicadas em Portugal; a influência da diferente norma ortográfica da língua portuguesa na leitura, circulação e produção de traduções (p. ex. as traduções do *Quixote* em português, Sabio Pinilla 2018); o contributo prestado pelos tradutores brasileiros à tradução portuguesa; a comparação e a análise de traduções de um mesmo texto em épocas diferentes; o fenómeno da não-tradução devido a situações de bilinguismo, proximidade linguística, distância cultural ou pela censura institucionalizada e o embargo ideológico (Seruya 2015: 225), assim como as consequências da censura na tradução luso-brasileira destes séculos. Nesse sentido, esta abordagem conjunta pode promover perspetivas bem aliciantes não só para o Brasil e Portugal, mas também para a história da tradução em língua portuguesa.

Bibliografia

Amora, Antônio Soares. 1955. *História da literatura brasileira. Séculos XVI-XX*. São Paulo: Editora Saraiva.

Barbosa, Heloísa G. e Lia Wyler. 1998. "Brazilian Tradition." In *Encyclopedia of Translation Studies*, Mona Baker e Kirsten Malmkjær (eds.), 326-333. London: Routledge.

Berman, Antoine. 1989. "La traduction et ses discours." *Meta: journal des traducteurs* 34 (4): 672-679.

Bosi, Alfredo. [1970] 2017. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix (51.ª ed.).

Coelho, Jacinto do Prado (dir.). 1997-2003. "Traduções." In *Dicionário de Literatura: Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária*, 1095-1108. Porto: Mário Figueirinhas Editor.

D'hulst, Lieven. 2001. "Why and How to Write Translation Histories." In *Emerging Views on Translation History in Brazil*, John Milton (ed.), 21-32. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP.

Fernández Sánchez, María Manuela e José Antonio Sabio Pinilla. 1999. "Traducción clásica y reflexiones sobre la traducción en la Corte de Aviz." *TRANS: Revista de Traductología* 3: 23-36.

Fernández Sánchez, María Manuela e José Antonio Sabio Pinilla. 2003. "El Humanismo renacentista y la traducción en Portugal en los siglos XVI y XVII." In *Seis estudios sobre la traducción en los siglos XVI y XVII*, José Antonio Sabio Pinilla e María Dolores Valencia (eds.), 205-242. Granada: Comares.

Frota, Maria P. 2007. "Um balanço dos Estudos da Tradução no Brasil." *Cadernos de Tradução* 1 (19): 135-169.

Fussato Nakasato, Oscar. 2000. "A periodização na História da Literatura Brasileira." *Revista de Letras* 3: 1-13.

Gaspar, Lúcia. "Viajantes (relatos sobre o Brasil, séculos XVI a XIX)." Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=131. Acesso em 5 abr. 2019.

Lafarga, Francisco e Luis Pegenaute (eds.). 2009. *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos.

Leite, Serafim. 1938. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa: Portugália; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 10 vols.

Leite, Serafim. 1940. *Novas cartas jesuíticas (de Nóbrega a Vieira)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Leite, Serafim. 1956. *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade.

Lambert, José. 1993. "History, Historiography and the Discipline. A Programme." In *Translation and Knowledge*, Yves Gambier e Jorma Tommola (eds.), 3-25. Turku: University of Turku Centre for *Translation* and Interpreting.

Martins, Márcia. 1996. "As relações nada perigosas entre história, filosofia e tradução." *Cadernos de Tradução* 1 (1): 37-51.

Martins, Wilson. 1975. *História da inteligência brasileira. Vol. I. (1550-1794)*. São Paulo: Editora Cultrix.

Milton, John (ed.). 2001. *Emerging Views on Translation History in Brazil*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP.

Milton, John e Márcia Martins. 2010. "Apresentação — Contribuições para uma historiografia da tradução." *Tradução em Revista* 8: 1-10.

Oliveira, Damiana Rosa de e Andreia de Jesus Cintas Vazquez. 2018. *A fantástica história (ainda não contada) da tradução no Brasil*. São Paulo: Transitiva.

Oliveira Harden, Alexandra Ramos de. 2009. "Brasileiro tradutor e/ou traidor: frei José Mariano da Conceição Veloso." *Cadernos de Tradução* 1 (23): 131-148.

Oliveira Harden, Alexandra Ramos de. 2010. "Manuel Jacinto Nogueira da Gama: ciência e tradução no final do século XVIII." *Tradução em Revista* 1: 1-19.

Oliveira Harden, Alexandra Ramos de. 2011. "Os tradutores da Casa do Arco do Cego e a ciência iluminista: a conciliação pelas palavras." *Trabalhos de Linguística Aplicada* 50 (2): 301-320.

Paes, José Paulo. 1990. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática.

Paes Leme, Margarida Ortigão Ramos. 1999. "Um breve itinerário editorial: Do Arco do Cego à Impressão Régia." In *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801)*, Ana Paula Tudela (colab.), Fernanda Maria Guedes de Campos (org. expos.) e Diego Ramada Curto (coautor), 77-90. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda/Biblioteca Nacional.

Pagano, Adriana. 2001. "As pesquisas historiográficas em tradução." In *Metodologias de pesquisa em tradução*, Adriana Pagano (org.), 117-146. Belo Horizonte: FALE-UFMG.

Pais, Carlos Castilho. 1997. *Teoria diacrónica da tradução portuguesa. Antologia sécs. XV-XX*. Lisboa: Universidade Aberta.

Pais, Carlos Castilho. 2003. "Aspectos de la traducción oral en Portugal en el siglo XVI." In *Seis estudios sobre la traducción en los siglos XVI y XVII*, José Antonio Sabio Pinilla e María Dolores Valencia (eds.), 169-204. Granada: Comares.

Pais, Carlos Castilho. 2005. *Apuntes de historia de la traducción portuguesa*. Soria: Vertere (Monográficos da revista Hermēneus, 7).

Paiva, Maria Manuela Gomes. 2008. *Traduzir em Macau. Ler o outro — para uma história da mediação linguística e cultural*. Dissertação de Doutoramento em Estudos Portugueses (Especialidade de Estudos de Tradução). Lisboa: Universidade Aberta.

Pereira, Germana Henriques e Thiago André Veríssimo (eds.). 2017. *História e historiografia da tradução: desafios para o século XXI*. São Paulo: Pontes.

Ribeiro, Darcy. [1995] 2017. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global Editora (3.ª reimpr. da 3.ª ed. de 2015).

Rodrigues, António Augusto Gonçalves. 1992. *A Tradução em Portugal — tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa, excluindo o Brasil de 1495 a 1959*. Vol. I. 1495-1834. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Rodrigues, António Augusto Gonçalves. 1992. *A Tradução em Portugal*. Vol. II. 1835-1850. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa.

Rodrigues, António Augusto Gonçalves. 1993. *A Tradução em Portugal*. Vol. III. 1851-1870. Lisboa: ISLA.

Rodrigues, António Augusto Gonçalves. 1994. *A Tradução em Portugal*. Vol. IV. 1871-1900. Lisboa: ISLA.

Rodrigues, António Augusto Gonçalves. 1999. *A Tradução em Portugal*. Vol. V. 1901-1930. Lisboa: ISLA.

Romero, Sílvio. [1888-1943] 1980. *História da literaratura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 5 vols. (7.ª ed.).

Rónai, Paulo. [1976] 2012. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: José Olympio (4.ª ed.).

Ruiz Casanova, José Francisco. 2000. *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra.

Ruiz Casanova, José Francisco. 2018. *Ensayo de una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra.

Sabio Pinilla, José Antonio. 2009. "La traducción en Portugal durante el siglo XVIII." In *La traducción en la época ilustrada (Panorámicas de la traducción en el siglo XVIII)*, José Antonio Sabio Pinilla (ed.), 207-249. Granada: Comares.

Sabio Pinilla, José Antonio. 2014. "História da Tradução em Portugal. Alguns desafios de futuro." *Jornal da APT* 55: 8-10.

Sabio Pinilla, José Antonio. 2018. "Andanzas y desventuras de las traducciones del *Quijote* en portugués." In *Traducir los clásicos: entornos y transformaciones*, Salvador Peña e Juan Jesús Zaro (eds.), 359-379. Granada: Comares.

Sabio Pinilla, José Antonio e María Manuela Fernández Sánchez. 1998. *O discurso sobre a tradução em Portugal. O proveito, o ensino e a crítica. Antologia (c. 1429-1818)*. Lisboa: Edições Colibri.

Sabio Pinilla, José Antonio. Martha Pulido et al. 2017. "A metodologia em História da Tradução: Estado da questão." *Belas Infiéis* 6 (2): 223-255.

Saraiva, António José e Óscar Lopes. [1949] 2010. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora (17.ª ed. corrig. e actualiz. [5.ª reimp.]).

Seruya, Teresa. 2013. "Contributos para uma história da tradução em Portugal." In *Übersetzen tut not — Traduzir é preciso*, Tinka Reichamann e Thomas Sträter (org.), 13-31. Berlin: Tranvia-Verlag.

Seruya, Teresa. 2015. "Contributos para uma história da tradução em Portugal." In *Historiografía de la traducción en el espacio ibérico. Textos contemporáneos*, Pilar Ordóñez López e José Antonio Sabio Pinilla (eds.), 221-241. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Seruya, Teresa. 2018. *Misérias e esplendores da tradução no Portugal do Estado Novo*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

Silva-Reis, Dennys. 2017. "História Visual da Tradução: a iconografia do século XIX no Brasil." *Domínios de Lingu@gem* 11 (5): 1475-1504.

Silva-Reis, Dennys. 2018. "O intérprete negro na história da tradução oral: da tradição africana ao colonialismo português no Brasil." *Tradução em Revista* 24 (1): 1-42.

Silva-Reis, Dennys e John Milton. 2016. "História da tradução no Brasil: percursos seculares." *Translatio* 12: 2-42.

Silva-Reis, Dennys e Lauro Maia Amorim. 2016. "Negritude e tradução no Brasil. O legado do Barão de Jacuecanga." *Cadernos de Literatura em Tradução* 16: 7-18.

Silva-Reis, Dennys e Marcos Bagno. 2016. "Os intérpretes e a formação do Brasil: os quatro primeiros séculos de uma história esquecida." *Cadernos de Tradução* 36 (3): 81-108.

Wyler, Lia. 2003. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.

Wyler, Lia. 2005. "A Promising Research Ground: Translation Historiography in Brazil." *Meta: journal des traducteurs* 50 (3): 851-857.

Itinerância, tradução e sátira em drama do Renascimento inglês: alguns desafios críticos e éticos

Rui Carvalho Homem
Universidade do Porto
Centre for English, Translation, and Anglo-Portuguese Studies

Resumo Este ensaio tomará como ponto de partida a observação de Terence Hawkes de que "só podemos ver o passado com os olhos do presente" (2002; tradução minha). Tal *dictum* suscitará uma interrogação sobre a medida em que as recentes crises da mobilidade humana se podem prestar a uma relação mutuamente esclarecedora com representações de itinerância — humana e também textual — em textos dramáticos ingleses do período protomoderno (e, em particular, dos inícios do século xvii). Tomar-se-á como texto central uma comédia de Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, pelo facto de tematizar e tratar satiricamente quer a mobilidade humana, quer os trânsitos textuais — através de um peculiar exercício translatório que adquire implicações mais vastas do que o lugar que ostensivamente ocupa na economia deste texto dramático. A representação por Jonson das aspirações e adversidades humanas, refletindo processos históricos de acelerada transformação social e demográfica, será abordada a partir de um quadro conceptual próprio dos estudos de tradução. Esta abordagem sustentará a perceção de que os desafios trazidos à experiência e aos recursos expressivos de seres humanos por distintas formas de trânsito e deslocação, no passado protomoderno como no presente, encontram na tradução um conjunto de apoios conceptuais com notável produtividade crítica e valor heurístico.

Este breve estudo propõe um confronto crítico com textos de há quatro séculos — um exercício comum (convencional, mesmo) nas Humanidades, mas que, no ambiente intelectual que as recaracterizou em anos recentes, se recobre de expectativas complexas. Como foi assinalado (entre outros) por Terence Hawkes, quem pratica uma leitura reflexiva não pode senão defrontar-se, dos anos finais do século xx para os primeiros do xxi, com um apelo sustentado à historicização do objeto investigado; mas, ao mesmo tempo e com cambiantes paradoxais, com uma consciência imperativa da circunstância presente, aquela em que se realiza o esforço de inquirição e que determina o nexo de "seleções e supressões" que rege a nossa relação com o passado (Hawkes 2002: 2). Muito do que se segue reflete esta consciência dupla que impende sobre a "alteridade temporal e cultural" (cf. DiPietro and Grady 2013: 1) do texto protomoderno[1],

[1] Ao longo deste ensaio usar-se-á o termo "protomoderno" para identificar textos e processos de inícios da Idade Moderna no seu sentido historiográfico tradicional — e com particular referência aos séculos xvi e xvii.

mas que concomitantemente nos recorda o *dictum* de Hawkes: "we can only see the past through the eyes of the present" (Hawkes 2002: 2).

A ponderação do "lugar de leitura"[2] a partir do qual este estudo se realiza carreará igualmente alguma ambivalência: é um lugar periférico — mas resgatado das limitações de afirmação académica (que daí poderiam resultar) quer pelo facto de interpelar uma cultura com os elevados índices de reconhecimento global que a língua inglesa assegura, quer por oportunidades continuadas de participação em redes e *fora* académicos internacionais. Tais condições de circulação ou mobilidade definiram de modo fundamental os aparatos que organizam o quotidiano e o trabalho em sociedades materialmente avançadas — e intervêm inevitavelmente na delineação do programa crítico "presentista" a que Hawkes famosamente ficou associado na fase final e muito influente da sua vida e carreira. Do ângulo contrário desta perceção das relações entre espaço, prosperidade e conhecimento avulta a consciência de que "mobilidade" se associou em anos recentes, terminológica e conceptualmente, a cenários de crise e carência — nos antípodas da facilidade de circulação que caracteriza os circuitos da comunicação e partilha de saberes em ambiente académico. As chamadas "crises da mobilidade humana," vividas pelos muitos que foram afetados em anos recentes por formas de deslocação forçada, não podem senão constituir um desafio adicional para quem pondera uma circunstância de estudo capacitada por mobilidade voluntária, em condições de conforto material — e que, no caso concreto deste estudo e por peculiar ironia, interpelará a consequência imaginativa da deslocação de populações em tempos anteriores da história europeia.

Antes de ter em conta algumas representações de itinerância num texto protomoderno, porém, reconheça-se que os desafios das recentes "crises da mobilidade humana" têm obtido atenção considerável da parte de instâncias públicas e académicas, uma atenção materializada respetivamente em relatórios e em resultados investigativos[3]. Há ainda que notar uma convergência — que não um simples elo causal — entre o quadro demográfico e sociopolítico e preocupa-

---

[2] Esta expressão constitui uma extrapolação do que o poeta irlandês Seamus Heaney em tempos designou como "lugar da escrita" ("the place of writing"), um reconhecimento da determinação exercida por lugares nas nossas perceções e inscrições (Heaney 1989: *passim*).

[3] Por exemplo, a Comissão Europeia publicou um estudo classificado como "Policy Review" sob o título *Research on Migration: Facing Realities and Maximising Opportunities* (2016), consultado a 23 de fevereiro de 2017, https://ec.europa.eu/research/social-sciences/pdf/policy_reviews/ki-04-15-841_en_n.pdf; e ainda um "Conference Report" intitulado *Understanding and Tackling the Migration Challenge: The Role of Research* (2016), consultado a 23 de fevereiro de 2017, http://ec.europa.eu/research/social-sciences/pdf/other_pubs/migration_conference_report_2016.pdf.

ções intelectuais: com efeito, antes de se definirem os cenários mais desastrosos com refugiados e migrantes que marcaram a segunda década do novo milénio era já intenso o debate académico e crítico sobre os fenómenos da mobilidade humana e o seu papel na conformação da história e da cultura. É desse contexto de inquirição que emergem os apelos ao desenvolvimento de "mobility studies" como os que pontuaram o volume organizado por Stephen Greenblatt sob o título *Cultural Mobility: A Manifesto* (2009).

Numa versão preliminar do seu argumento de abertura (disponível eletronicamente, antes da publicação do volume), Greenblatt interrogava-se retoricamente: "what if mobility were understood to be the constitutive condition of culture, not its disruption?"[4] A posição que assim se sugeria seria ponderada ao longo da coletânea com referência ao poder de determinação de identidades que se possa reconhecer à experiência respetivamente da domiciliação e do desenraizamento, tendo em conta, claramente, adversidades recentes e presentes:

> We need to understand colonization, exile, emigration, wandering, contamination, and unintended consequences, along with the fierce compulsions of greed, longing, and restlessness, for it is these disruptive forces that principally shape the history and diffusion of identity and language, and not a rooted sense of cultural legitimacy. (Greenblatt 2009: 2)

Adicionalmente, a natureza de "manifesto" que Greenblatt deu ao seu texto visa de modo inequívoco as culturas académicas e os figurinos de inquirição que têm privilegiado. Para ele, "the established analytical tools have taken for granted the stability of cultures" (*ibid*.: 3); e é claro ao apontar como a tendência para entender que uma "identidade cultural robusta" requer enraizamento, "fixidez e coerência" (*ibid*.: 6; tradução minha) se relaciona de perto com feições fundadoras do moderno sistema universitário:

> only the increasingly settled and bureaucratized nature of academic institutions in the nineteenth and early twentieth centuries, conjoined with an ugly intensification of ethnocentrism, racism, and nationalism, produced the temporary illusion of sedentary, indigenous literary cultures making sporadic and half-hearted ventures toward the margins. The reality, for most of the past as once again for the present, is more about nomads than natives (*ibid*.)

A amplitude disciplinar da resposta académica aos desafios trazidos pelas diferentes formas assumidas pela mobilidade humana às sociedades do nosso tempo é também evidente em estudos como os da responsabilidade de Peter Adey (2010, 2014).

[4] Cultural Mobility, consultado a 30 de abril de 2016, http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic733185.files/Greenblatt.pdf.

Por fim, e com relevância direta para os propósitos deste estudo, o posfácio de Greenblatt — o "manifesto" propriamente dito — lista um conjunto de atitudes constituídas em programa de ação para a disciplina de "mobility studies," incluindo: "shed[ding] light on hidden as well as conspicuous movements of peoples, objects, images, texts, and ideas" (*ibid*.: 250); "identify[ing] and analyz[ing] the 'contact zones' where cultural goods are exchanged"; "[pondering] the tension between individual agency and structural constraint" (*ibid*.: 251); "analyz[ing] the sensation of rootedness", "[since] it is impossible to understand mobility without also understanding the glacial weight of what appears bounded and static" (*ibid*.: 252).

Estas propostas têm uma relação muito próxima com tropos de espaço, trânsito e mobilidade que se revelaram conceptualmente capacitadores do processo que guindou os chamados "Estudos de Tradução" à sua atual posição privilegiada como área de intersecções disciplinares — através de propostas como as de Michael Cronin com os volumes *Across the Lines: Travel, Language, Translation* (2000), *Translation and Globalization* (2003), e *Translation and Identity* (2006). Não é propósito destas observações introdutórias oferecer uma panorâmica desses e de outros contributos, mas estribar-me-ei na observação de Greenblatt sobre o passado ser "mais sobre nómadas do que sobre nativos" para afirmar de novo (com um sentimento de renovada premência) um argumento tradicional das humanidades: textos do passado, devidamente encarados na sua historicidade mas inevitavelmente lidos à luz de preocupações do nosso tempo, podem oferecer-nos recursos expressivos para nos confrontarmos de modo mais capaz com a nossa circunstância.

O mero ato de lermos textos do passado num enquadramento distinto, temporal e culturalmente, encontra homologias esclarecedoras na tradução: deslocar esses textos implica reconhecer mas também superar a sua condição remota, bem como ressemantizá-los e dotá-los de um impacto renovado mas retoricamente distinto — ou seja, permitir que as representações que eles carreiam adquiram uma força persuasiva reconfigurada no contexto de chegada. Este processo reforça-se quando consideramos feições históricas específicas evidenciadas por textos de inícios da Idade Moderna, com destaque para as transformações comparativamente céleres que caracterizaram esse período: as condições distintas para o exercício do poder pelas monarquias quinhentistas, no tempo que testemunhou a construção do estado moderno; as inflexões conceptuais próprias do advento da nova ciência (em concomitância com as mudanças epistémicas próprias da história intelectual do século XVII); e o impacto profundo dos ajustamentos entre consciência e ação que caracterizaram o primeiro capitalismo comercial e o desenvolvimento da ética protestante

(nas suas várias sensibilidades), com todas as tensões que trouxeram aos desígnios sociais e interpessoais.

Com especial intensidade em Inglaterra, este bem conhecido cenário de transformação acelerada incluiu instabilidades demográficas, sendo que as populações rurais viram com frequência o seu sustento e maneira de viver dilacerados pelo impacto das transições (que definiram esse momento histórico) de uma economia terreal para uma economia monetária. O consequente desalojamento de indivíduos, famílias e grupos contribuiu de modo saliente para o crescimento de Londres, bem como para a existência de um contingente numeroso de desenraizados, aqueles "vagabundos e pedintes robustos" cuja capacidade para produzir ansiedades no estado se pode aferir pela insistência da legislação Tudor em identificar, imobilizar e punir todos os que não tivessem domicílio fixo (Woodbridge 2001: 1 e *passim*). Com o chamado "Vagabonds Act" de 1530, Henrique VIII insurgia-se contra todo e qualquer vagabundo e "pedinte robusto" ("vacabunde or myghty beggar"); denunciava formas de viver desenraizadas como dando livre curso à ociosidade, "mother and roote of all vices"; e determinava severos castigos corporais e retorno forçado à localidade onde antes teriam tido residência todos os que fossem apanhados a conduzir a sua vida de modo itinerante (Aydelotte 1913: 142-5). E uma geração depois, em 1571, o Conselho Privado de Isabel I reforçava tais determinações com uma proclamação ordenando que os Juízes de Paz prendessem "all Roges, Vagabonds, Sturdie beggars, masterles mene, and all persones otherwise suspected" e os chicoteassem vigorosamente antes de os devolverem à última proveniência conhecida (Aydelotte 1913: 157; Dionne and Mentz 2004: *passim*).

Estudiosos recentes, com destaque para Linda Woodbridge, têm sugerido que esta ansiedade das culturas institucionais Tudor quanto aos supostos perigos representados por vagabundos gerou um quadro penal desproporcionado — uma vez que não há provas de que casos confirmados de vagabundagem tivessem causado perturbações da ordem social que justificassem a reiterada e veemente criminalização de indivíduos em itinerância. A abrir o seu estudo *Vagrancy, Homelessness and English Renaissance Literature* (2001), Woodbridge aponta uma notória discrepância entre o "registo histórico" e as representações de vagabundagem produzidas neste período; e sugere uma reação de violência judicial inspirada pelo medo:

> legislation [was] so harsh that it specified a penalty of two years' enslavement for a first vagrancy offense and life enslavement if the slave ran away. This suggests governmental panic at an emergency situation (Woodbridge 2001: 1-2).

Acrescente-se que as anotações deixadas por observadores coevos — marcadas por crenças aparentemente comuns sobre o suposto nível de organização de bandos de vagabundos; a ameaça ao estado que se acreditava corporizarem; a promiscuidade dos comportamentos sexuais que lhes eram atribuídos — se afiguravam tão carentes de lastro factual quanto a legislação que os reprimia por supostas transgressões (*ibid*.: 2).

Etimologicamente, "transgressão" é o atravessamento de uma linha ou divisória, sendo que este sentido de raiz vincula o termo a um entendimento fundamental da mobilidade, em si mesma, como atividade eivada de ilicitude. Contudo, tal perceção não impediu que a itinerância ficasse associada de perto a formas de festividade popular (algumas das quais com origem justamente nas culturas rurais já em forte erosão) e à literatura do riso — mau grado, conforme uma vez mais Woodbridge salienta, "the gap between the miseries of vagrants' lives and the persistently comic aura surrounding them in literature and other arts' (*ibid*.: 17). O conjunto volumoso de escritos, de autores socialmente integrados, a que veio a chamar-se "rogue literature" tornar-se-ia fonte de muitas feições ficcionais sobre vagabundos e outros itinerantes (incluindo as suas supostas formas de organização, hierarquias, práticas secretas e codificadas). Porém, nas representações que obtêm, tais itinerantes surgem eles próprios reiteradamente como responsáveis pela circulação de ficções, enquanto vendedores de canções e baladas, de almanaques e outras formas de literatura de cordel (cf. Dionne and Mentz 2004: *passim*). Aclamados, com frequência, como fonte de entretenimento e agentes do riso, tais figuras não deixam de se situar no limite exterior da aceitabilidade social e legal. A importância que os seus percursos historicamente adquiriram para o surgimento das primeiras companhias de atores / saltimbancos no período isabelino, os melhores dos quais encontrariam na libré de aristocratas (de quem formalmente eram servidores) a proteção contra acusações de vagabundagem, é uma dimensão da história social do teatro que, de tão conhecida, de mais não carecerá do que esta breve menção.

As feições conceptuais e contextuais até agora esboçadas revelar-se-ão produtivas para uma consideração crítica da peça de Ben Jonson de que este ensaio visa ocupar-se — *Bartholomew Fair* (1614), a última das quatro comédias ditas "centrais" na sua obra. Jonson poderá parecer uma presença autoral surpreendente para um ensaio sobre noções de mobilidade, de trânsito e de tradução: com efeito, muito na história da sua reputação crítica envolveu a *imobilidade* e intransigência das suas posições sobre a vida, a sociedade e os conseguimentos humanos, posições manifestadas ao longo da sua obra em geral, mas com particular candência em *Timber, or Discoveries*, o repositório jonsoniano sobre os

seres humanos e o mundo, "men and matter"[5]. Dir-se-ia que os pontos de vista de Jonson enquanto monárquico, classicista e (no respeitante às políticas do literário) um defensor *avant-la-lettre* de valores estritamente canónicos o colocariam flagrantemente do avesso da política e ética da pós-modernidade, tão sustentadamente informada por um fascínio por formas de alteridade e pluralidade. Contudo, uma parte substancial do processamento crítico da obra de Jonson no novo milénio implicou lê-lo a contracorrente (quase se diria, contra si próprio). Tais leituras suscitam o reconhecimento de elementos de desordem e subversão na sua escrita (contrariando o *decorum* classicizante que ele tão denodadamente proclamou) e celebram antes (para citar alguns posicionamentos que antecederam imediatamente a viragem do milénio) "a new Jonson [...] who is alert to the socio-political contingencies of his age(s)", "a pluralist Jonson" (Sanders 1998: 4-5), "a twenty-first-century Jonson" (Butler 1999: 1).

Bartholomew Fair revelou-se um texto chave neste processo de resgate da reputação crítica de Jonson. Bem antes deste processo, nos inícios da década de 1980, a peça foi lida por Anne Barton como o ponto em torno do qual girava o argumento da autora de que, pela segunda década de seiscentos, Jonson evoluíra para uma prática do subgénero comédia que era mais benigna do que a sua produção anterior — noutras palavras, menos satírica, mais tolerante, mais "shakespeariana" (Barton 1984: *passim*). Em contextos mais recentes, os atrativos críticos de *Bartholomew Fair* muito se deveram às cenas multitudinárias e aos múltiplos incidentes da ação, combinados com o gosto truculento que o texto revela por linguagem sexual e escatológica. O interesse pela peça também se firmou nas condições definidoras do espaço no qual a maior parte da ação decorre: epítome do trânsito e do transitório, a feira existe anualmente num curto período, sendo que a sua breve e precária implantação só é possível pela deslocação de muitos indivíduos e grupos (vendedores e compradores, passeantes e representantes da lei e da ordem) que se movem dos lugares que de outro modo os sedentarizam para conhecerem (e possivelmente fruírem, experiencial e materialmente) aquele lugar impermanente na periferia da cidade.

Smithfield, o local da feira, é facilmente alcançável (e mesmo visível) a partir da malha urbana, mas posiciona-se para lá dos limites e das formas de autoridade institucional que correspondem à *City* de Londres, que avulta como

---

[5] A expressão consta do frontispício de 1641, a edição póstuma deste livro de lugares-comuns que Jonson terá compilado ao longo de um período considerável (vol. 7, 495). Todas as citações da obra de Jonson neste ensaio se reportam à edição de Bevington, Butler e Donaldson (2012). A referenciação será feita por inserção parentética de números de ato, cena e linha / verso, ou, nos casos em que não envolve texto dramático, pela indicação do número do volume na referida edição, seguida do número da página.

fonte social e cultural das perspetivas judicativas e dominantemente hostis que várias personagens verbalizam, ao longo da peça, em relação aos lazeres e prazeres propostos pela feira de São Bartolomeu. É uma hostilidade que se deixa reconhecer como herdeira, em parte, das polaridades tradicionais de campo e cidade, ampliadas pelas mudanças socioeconómicas trazidas pelo desenvolvimento (no seu primeiro estádio) do capitalismo comercial. Este encontrara em Londres uma das suas localizações historicamente privilegiadas e adensara a desconfiança com que habitantes da cidade, austeros e tendencialmente puritanos, viam os desregramentos próprios da cultura festiva rural que sobrevive em muito do que se oferece nesta feira dramatizada por Ben Jonson. Ansiedades adicionais emergiam do modo como aquele evento sazonal oferecia pretexto e permissão para que uma ampla gama de itinerantes (vendedores, saltimbancos, burlões, "pedintes robustos e vagabundos") se aproximasse dos limites da *City*.

A lista de *dramatis personae* salienta esta polaridade, combinada de modo complexo com a amplitude social que sustenta uma componente importante da atração imaginativa da feira: a universalidade que ela reclama. Ao pôr em cena uma circunstância em que, por algumas horas, convergem juiz e clérigo, jurista e meirinho, cavalheiros e servidores, cozinheiros e comensais, compradores e vendedores, prostitutas e proxenetas, um baladeiro e um louco, Jonson apela para hábitos mentais alegóricos e permite que a feira alimente a ambição de representar o mundo; é como se Smithfield se tornasse, para citar o famoso verso do prólogo do *Piers Plowman*, o poema alegórico medieval de Langland, "a fair field full of folk" (2014: 21). Mas se as "gentes" que convergem em Smithfield, trabalhando e/ou deambulando, gozam de algumas liberdades nas suas deslocações, o "campo" que as acolhe não deixa de ter jurisdição própria. Este poder cabe ao chamado "Court of Piepowders," tribunal temporário diretamente associado a mobilidade e trânsito, constituído para administrar justiça face a transgressões imputáveis aos que vêm com "pés empoeirados" pelas suas andanças (*pieds poudreux*, a expressão do francês medieval de que deriva o nome do tribunal). Na Feira de São Bartolomeu, o Juiz Adam Overdo (cujo nome aguarda validação pelo decurso e desfecho da comédia) vagueia pela feira sob disfarce, esperando detetar e sancionar aquilo que antevê como "enormities", grandes transgressões para as quais promete retumbantes denúncias — ou, nas palavras de Overdo (reveladoramente, como se verá), "discoveries":

> I, Adam Overdo, am resolved, therefore, to spare spy-money hereafter, and make mine own discoveries. Many are the yearly enormities of this Fair, in whose Courts of Piepowders I have had the honour during the three days sometimes to sit as judge. But this is the special day for detection of those foresaid enormities. (2.1.30-4)

Invariavelmente, e em vez da magnitude dos crimes que antevê, o que Overdo vai descobrindo é um conjunto de pequenas venalidades, com frequência refletindo as aspirações de riqueza, progressão social, divertimento e gratificação sexual que animam quem se desloca até à feira ou dentro da feira.

Decisivamente para o argumento central deste ensaio, muito do que sucede na feira desta comédia de Ben Jonson é de natureza translativa — e não apenas naquele sentido mais amplo do termo que permite aplicá-lo a processos de comunicação ou mobilidade. Se *Bartholomew Fair* exibe a sua proximidade face a tradições de divertimento popular e risibilidade cénica, não deixa de ser igual e insistentemente uma peça sobre a condição autoral e a escrita, salientando a força capacitadora que a criação pode deter — e a frequência com que as oportunidades criativas emergem de instâncias mediadoras, de vias indiretas e de processos de mobilidade. A comédia inicia-se com 'The Induction on the Stage', um prólogo dramático em que duas personagens, Bookholder e Scrivener (Contrarregra e Escrivão), propõem e formalizam, em nome de um autor rigoroso e pouco dado a transigências, um contrato com um público popular que permita a realização do espetáculo em condições aceitáveis para ambas as partes: "Articles of Agreement indented between the spectators or hearers at the Hope on the Bankside [...] on the one party, and the author of *Barthol'mew Fair* [...] on the other party" (Induction 49-51).

Uma vez acordadas tais condições, a ação inicia-se em casa de John Littlewit, um procurador — alguém que é portador de mandato para representar outrem, nomeadamente na justiça; mas também uma figura que, sob um nome descritivo e nada abonatório (Littlewit, literalmente "pouco tino"), se preocupa com a escrita e as competências que lhe são próprias, abrindo a ação com um comentário de recorte metaliterário: 'A pretty conceit, and worth the finding!' (1.1.1). Desde o início, o fascínio de Littlewit pela criatividade verbal desenvolve-se em paralelo com a ambição de provar a grandeza do seu "tino" e superar a secundaridade do seu estatuto como procurador, que o compele a usar a linguagem para representar o que outros pretendem exprimir. Com efeito, a fala com que Littlewit inicia a ação é sobre ele próprio como fonte de construções verbais para as quais garante poder obter validação e aplauso de alguma autoridade (algum árbitro) do gosto e da arte:

> I ha' such luck to spin out these fine things still, and, like a silkworm, out of myself. [...] Well, go thy ways, John Littlewit, Proctor John Little-wit: [...] When a quirk or a quiblin does scape thee and thou dost not watch and apprehend it and bring it afore the constable of conceit — [...] let 'em carry thee out o' the archdeacon's court into his kitchen and make a Jack of thee instead of a John. (1.1.1-13)

Não é por acaso que o primeiro ato abre com esta fala, cuja relevância não é só temática, uma vez que o decurso da ação vai em boa medida depender das motivações que Jonson (com alguma autoironia) atribui a Littlewit enquanto aspirante a autor. A deslocação do lugar da ação da *City* de Londres para a feira logo após o primeiro ato resulta diretamente da ambição de Littlewit de ver reconhecidos os seus talentos literários: o seu sonho de mobilidade ascendente na escala do reconhecimento autoral quer realizar-se num movimento de fuga temporária à sua sede social e profissional dentro dos muros da *City* para demandar o espaço alternativo da feira. É assim porque Littlewit escreveu uma peça, precisa de a ver representada, quer mostrá-la à sua mulher — e (por um conjunto complexo de razões) para que tal seja possível toda uma galeria de personagens terá de ser persuadida a empreender a mesma deslocação, em simultâneo.

O tipo de peça de que Littlewit é autor traz consigo um conjunto adicional de traços irónicos e revela-se crucial para o argumento que neste ensaio se propõe sobre mobilidade, tradução — e sátira: "I have an affair i'the Fair, Win, a puppet-play of mine own making — say nothing! — that I writ for the motion-man, which you must see, Win" (1.5.115-17). Littlewit escreveu uma peça para um teatro de fantoches, mas o orgulho autoral e as aspirações que tem quanto ao seu sucesso pessoal enquanto dramaturgo não admitem a perceção de que a natureza literalmente diminuta do contexto performativo em que espera triunfar, bem como o lugar pouco exaltado que esse contexto ocupa na hierarquia das formas artísticas reconhecidas pelos que o rodeiam, reflete diretamente a "pequenez" que ele ambiciona superar. Adicionalmente, a sua peça é, a vários níveis, uma tradução: nas cenas que antecedem passos da "peça-dentro-da-peça" que Jonson inclui em *Bartholomew Fair* e atribui à sua personagem Littlewit, fica claro que Littlewit usou um "livro" como seu texto de partida, e essa fonte é gradual mas cabalmente identificada como *Hero and Leander*, o grande poema narrativo de Christopher Marlowe (1598). Jonson cita passos de Marlowe e adapta a sua ação e dicção, produzindo um burlesco que a personagem Littlewit acredita ser o seu *opus magnum*: "The Ancient Modern History of *Hero* and *Leander,* otherwise called *The Touchstone of True Love,* with as true a trial of friendship between Damon and Pythias, two faithful friends o'the Bankside" (5.3.5-8).

O que Marlowe reescrevera (transformando-o no seu poema narrativo) a partir de fontes clássicas é agora assumido por Jonson (através da personagem Littlewit) e traduzido intralinguística e intergenericamente para o palco — o palco de um teatro de fantoches. Esta tradução, porém, é também enfaticamente definida como temporal, espacial e cultural. Quando questionado sobre a relação entre a peça que está prestes a ser representada por (ou através dos)

fantoches e um "livro" que, embora não especificado, será reconhecivelmente o poema de Marlowe — "But do you play it according to the printed book?" (5.3.81) — o bonecreiro Lantern Leatherhead explica como a ignorância popular torna uma reescrita inevitável:

> LANTERN By no means, Sir.
> COKES No? How then?
> LANTERN A better way, sir — that is too learned and poetical for our audience: what do they know what Hellespont is, 'guilty of true love's blood'? Or what Abydos is, or 'the other, Sestos hight'?
> COKES Thou'rt i' the right: I do not know myself.
> LANTERN No, I have entreated Master Littlewit to take a little pains to reduce it to a more familiar strain for our people. (5.3.84-9)

A tradução é aqui uma forma de degradação social, imaginativa e do gosto — e isso vem a ocupar o cerne do desígnio satírico que Jonson cumpre através de Littlewit. O seu projeto literalmente "redutor" da narrativa de Hero e Leandro ("to reduce it to a more familiar strain") desloca-a do tempo e lugar próprios de uma história de amantes infelizes da Antiguidade para as circunstâncias coevas de Jonson, na Londres de inícios do século XVII. E tal deslocação alimenta de modo direto a denúncia por Jonson (o classicista estruturalmente conservador) da capacidade da "nossa gente" e dos "nossos tempos" para fruir seja o que for que se eleve acima de um teatro de fantoches em Smithfield. É o próprio Littlewit que explica este nexo:

> I have only made it a little easy and modern for the times, sir, that's all: as, for the Hellespont I imagine our Thames here; and then Leander, I make a dyer's son about Puddle Wharf and Hero a wench o'the Bankside, who, going over one morning to Old Fish Street, Leander spies her land at Trig Stairs, and falls in love with her. Now do I introduce Cupid, having metamorphosed himself into a drawer, and he strikes Hero in love, with a pint of sherry — and other pretty passages there are o'the friendship that will delight you, sir, and please you of judgment. (5.3.92-9)

Num passo anterior Lantern elogiara a versão de Littlewit precisamente por trazer para casa o que era estrangeiro — uma transformação que era para ele uma condição necessária ao sucesso e prova provada de como os talentos do tradutor eram na verdade "mickle" (grandes), que não "little":

> Your home-born projects prove ever the best, they are so easy and familiar. They put too much learning i'their things nowadays, and that, I fear, will be the spoil o'this. Littlewit? I say, Micklewit! If not too mickle! (5.1.13-17)

O exemplo (degradado e risível) de domesticação e localização trazido ao teatro de fantoches pela versão de Littlewit evoca as controvérsias, em culturas literárias protomodernas, sobre o modo como os "modernos" poderiam apropriar-se dos "antigos" — e a medida em que tal apropriação permitiria uma superação. Trata-se de preocupações com evidente centralidade na poética de um fervoroso classicista (e tradutor de textos clássicos) como Jonson — que se orgulhava, não obstante, do potencial do inglês como vernáculo literário. Era a sua língua materna, afinal, o meio que lhe permitia manifestar o seu talento como "o Horácio inglês": este epíteto, com que os seus contemporâneos o foram celebrando e ridicularizando, viria a realizar-se visualmente na gravura, mostrando um Ben Jonson laureado, que ilustraria a edição de 1640 (três anos após a sua morte) da tradução que ele fizera da *Ars Poetica*.

A um nível mais profundo, uma incapacidade imaginativa (como a que é atribuída a Littlewit e aos seus parceiros no teatro de fantoches) de compreender uma história e cultura remotas pareceria homóloga de uma incapacidade de aceitar a existência de outros lugares, um estreitamento da imaginação que de algum modo se epitomiza no encolhimento do desafio aquático enfrentado por Leandro — do Helesponto para o Tamisa. Se lermos a sátira jonsoniana como dirigida, neste caso, contra os atrativos da *uniformidade* cultural, estaremos a reconhecer em Jonson um quadro mental renascentista — em especial se subscrevermos o argumento de que uma capacitação da *diversidade* cultural, "the experience of the copresence of cultures" (Budick 1996:12), é o cerne definidor desse momento histórico-cultural.

Porém, a identificação de tal atitude mental por detrás da sátira jonsoniana traz outras complexidades: como poderá a sua simpatia implícita por outros lugares (enquanto oposto da estreiteza de vistas que ele parece denunciar) compatibilizar-se com a ridicularização, noutros pontos da sua obra, de ambições ligadas à viagem e à mobilidade social — pense-se na tolice e inanidade de fidalgos viajantes como Sir Petronel Flash, em *Eastward Ho!* (1605; uma das peças em co-autoria), ou Sir Politic Would-be em *Volpone* (1606)? Confrontamo-nos, no recorte mais geral deste argumento, com os desafios de projetar anacronicamente a ética e política pós-modernas da alteridade sobre a cena mental deste dramaturgo protomoderno.

E, contudo, há muito em *Bartholomew Fair* que sustenta a fortuna crítica de ler Jonson a contracorrente de feições que de outro modo parecem defini-lo. Um elemento chave diz respeito à autoridade de julgar, de emitir sentenças — uma autoridade que Jonson, em momentos satiricamente mais agressivos da sua obra, não hesitou em associar aos desígnios da sua escrita. Assim sucedia em *Every Man Out of His Humour* (1599) com a voz alegorizada (e frequentemente

lida como autoral) de Asper, que prometia usar a palavra como látego: "I'll strip the ragged follies of the time / [...] and with a whip of steel / Print wounding lashes in their iron ribs" (Induction, Grex, 15, 17-18). A correspondente arrogação de autoridade era também explícita na dedicatória de *Volpone* às "duas famosas universidades" (Oxford e Cambridge), que reclamava para a escrita de comédias uma função instrutiva — "it being the office of a comic poet to imitate justice and instruct to life" (*ibid*.: 121-2) — e previa meios vitriólicos para o exercício de tal função: "she [poetry] shall out of just rage incite her servants (who are *genus irritabile*) to spout ink in their faces, that shall eat farther than their marrow into their fames" (*ibid*.: 138-41).

Em *Bartholomew Fair* a questão é explicitamente abordada num dos "artigos de acordo" constantes do prólogo dramático que Jonson escreveu para a peça, um prólogo ("The Induction on the Stage") que visa, entre outras finalidades jocosas, regulamentar a relação entre público e autor — e isso inclui que ninguém opine acima do respetivo "tino" ("above his wit", Induction 68). Littlewit (cujo nome, como se viu, estabelece o nível rasteiro do seu "tino"), habituado por profissão a enfrentar juízes, anseia por ver as suas criações verbais validadas pelo "meirinho do engenho" ("the constable of conceit") e encerra uma descrição da sua peça com o voto de que ela obtenha o melhor "juízo" do seu público: "that will [...] please you of judgment" (5.3.99). Contudo, uma das feições mais memoráveis da peça é justamente a questionação reiterada de pretensões de autoridade e judicação, expostas como ineficazes e ridículas. E é nesse processo que se revelam decisivos os desafios verbais colocados pela tradução e por instâncias de mobilidade, contra o pano de fundo gregário e abrangente da Feira de São Bartolomeu.

O nexo de desautorização manifesta-se, antes de mais, nas complicações que rodeiam a estreia no teatro de fantoches da versão de Littlewit de *Hero e Leandro*, transformada em alvo dos ataques de um pregador puritano, Zeal-of--the-Land Busy. A personagem é descrita como um antigo padeiro que renegou a sua profissão, associada a dar alimento à comunidade e contribuir para formas tradicionais de divertimento gregário, para abraçar uma vocação associada a um viver austero — mas que na verdade dá a Busy ampla oportunidade para se alimentar abundantemente à custa de outrem. Como a comédia vai revelando, Busy declara-se ao serviço da sua confissão religiosa enquanto persegue conveniências pessoais; e tudo se nos propõe em nome de um empenho sectário identificado com o historicamente novo *ethos* urbano, sustentado por assertividade individual e assistido pela erosão dos vínculos comunitários:

> WIN [...] we have such a tedious life with him for his diet, and his clothes, too: he breaks his buttons and cracks seams at every saying he sobs out. (1.2.56-7)
> JOHN He was a baker, sir, but he does dream now, and see visions; he has given over his trade.
> QUARLOUS I remember that, too — out of a scruple he took, that (in spiced conscience) those cakes he made were served to bride-ales, maypoles, morrises, and such profane feasts and meetings. His Christen name is Zeal-of-the-land.
> JOHN Yes, sir, Zeal-of-the-land Busy. (1.3.93-8)

Após uma investida pela feira que se centra nos prazeres da mesa e confirma a hipocrisia dos seus protestos de austeridade e frugalidade, Busy invoca a autoridade do zelo religioso para se tornar a única voz que se insurge contra as supostas "abominações" do teatro de fantoches que atrai multidões à feira. Ironicamente para a sua posição, porém, fica tão absorto na peça de Littlewit que confunde a ficção dramática com o real e entra numa altercação com os fantoches — mas prontamente vê os seus argumentos derrotados, sofrendo o vexame de um fantoche o vencer na prática da *disputatio*: "I am confuted; the Cause hath failed me" (5.5.90). Um visitante hostil à feira é assim risivelmente humilhado em frente a um local — o teatro de fantoches — que representa na ficção dramática de Jonson a autoridade de um enquadramento teatral comandado pelo próprio dramaturgo, um enquadramento que acolhe uma ação (a de *Hero e Leandro*) deslocada do Mediterrâneo oriental da Antiguidade para a cena urbana de Londres em inícios da Idade Moderna.

A derrota de Busy carreia ainda outra das feições atraentes que Jonson confere ao mundo da feira: a capacidade da sua gente de oferecer um contraponto às preocupações estritamente individualizadas que se associam à cidade protomoderna. Confrontados com clientes e passeantes, os vendedores agem com sentido coletivo, determinados por um propósito comum. O jogo a que se entregam, "game of vapours" — descrito em didascália como '*nonsense: every man to oppose the last man that spoke, whether it concerned him or no*' (4.4.24ff) — mimetiza a inclinação para o conflito que define os visitantes, mas é encenado com o fim de lucrar com as fúrias dos forasteiros: se para estes a conflitualidade é um traço comportamental inevitável, para quem negoceia na feira é uma trama coletivamente gerida, com base num sentido corporativo. É como se Jonson propusesse uma versão pastoril, mas burlesca, de um universo de fraude pré-moderno, nostalgicamente evocado pelo seu sentido de comunidade, dado que os da feira só vitimam os forasteiros — e, mesmo assim, em ambiente festivo, sob a jurisdição especial que recobre aquele território de tantas exceções.

A desautorização de quem quer que seja que ataque os valores da feira a partir de uma vontade de saliência individual culmina na humilhação pública da personagem que em *Bartholomew Fair* representa, por excelência, a vontade de impor uma voz e um escrutínio pessoais: o Juiz Adam Overdo. Gradualmente exposto, nos seus próprios solilóquios, por erros cruciais de apreciação do que o rodeia (erros que público e leitores facilmente detetam), Overdo encontrará o momento dramático em que desabam todas as suas pretensões justamente no ponto em que, perante a multidão, cumpre o gesto oratório que acredita preceder o seu triunfo:

> JUSTICE Now, to my enormities: look upon me, O London! and see me, O Smithfield: the example of Justice and Mirror of Magistrates, the true top of formality and scourge of enormity. Hearken unto my labours, and but observe my discoveries; and compare Hercules with me, if thou dar'st, of old, or Columbus, Magellan, or our countryman Drake, of later times. Stand forth, you weeds of enormity, and spread. (5.6.26-32)

A escala das ilusões de Overdo quanto aos seus sucessos e "descobertas" ressalta com especial clareza da invocação neste passo de grandes navegadores (pertencentes justamente ao que a historiografia do passado designou como "era das descobertas") como precursores que inspiraram as suas deambulações, incógnito, pelo espaço da feira. Ao público dificilmente escapará a perceção de uma analogia que só o pode vitimar — quando Overdo procura em grandes viagens, que salientaram a gama de possibilidades para a mobilidade humana e reconfiguraram os saberes globais, precedentes inspiradores para o seu itinerário desastrado ao longo de um único dia em Smithfield.

Longe do triunfo judicativo e do progresso em conhecimento que antevia, o percurso de Overdo compõe-se dos erros crassos de um Juiz incapaz de ajuizar sobre o que o rodeia, da imobilidade de quem nada aprende e vai a lado algum. Num plano mais restrito, o passo citado reflete ainda um trânsito textual: em 1613, um ano antes da estreia de *Bartholomew Fair*, fora dado à estampa em Londres um opúsculo intitulado *Looke on me London* (quase exatamente a apóstrofe que Jonson atribui a Overdo). O opúsculo é ostensivamente da autoria de um pai preocupado com a ida do seu filho para Londres; interpela diretamente uma figura judicativa de quem espera punição para transgressores: "the honorable magistrate, to whom appertaineth the correction of evil livers", "[those] sucking shifters now secretly lurking in the circuits of this famous city"; e reitera o voto de que as autoridades sejam sempre zelosas: "the good magistrates I hope will overlook these evils [...] [and] sanctuaries of iniquity" (Marshburn and Velie

1973: 161-75, *passim*). Overdo poderia muito bem ser a resposta de Jonson a tais votos.

Em termos dramáticos, tal resposta culmina quando logo após o seu gesto de grande oratória a *hybris* cómica de Overdo o faz encontrar a sua *nemesis* — que é somática, explosiva, e testemunhada por toda uma multidão: "*Mistress Overdo is sick, and her husband is silenced*" (5.6.55). Quando a mulher do juiz, Mrs. Overdo, emerge, embriagada e aos vómitos, da tenda em que (com a mesma ignorância social do marido) esteve a conviver com prostitutas e proxenetas, *Bartholomew Fair* atinge um desfecho que é gregário e exculpatório, um desfecho em que todas as pretensões de afirmação individual são desautorizadas e diluídas em comida e bebida. E é tudo menos acidental que o nome dado às conclusões equivocadas do juiz se inclua no título de *Timber, or Discoveries*, o livro em que Jonson compilou máximas e saberes de muitas eras:

> QUARLOUS [...] remember you are but Adam, flesh and blood! — you have your frailty. Forget your other name of Overdo, and invite us all to supper. There you and I will compare our 'discoveries', and drown the memory of all enormity in your bigg'st bowl at home. (5.6.80-3)

* * *

Na introdução a uma coletânea de ensaios sobre tradução e diferença cultural, Rosanna Warren comentou a relação próxima entre saúde psíquica e a capacidade de reconhecer o outro — e observou:

> Our word 'idiot' comes from the Greek [...] [word] whose primary sense is of privacy, peculiarity, isolation. A person or culture guarding its privacy to an extreme extent becomes 'idiotic', [...] and such resistance to the foreign, such incapacity to translate, spells its doom. (1989: 14)

O desmoronar das ambições de Overdo quanto a impor-se singular e judicativamente perante as massas que visitam a feira, seguido da sugestão feita por Quarlous de um momento convivial em que o reconhecimento da falibilidade humana a todos congregue, constitui um desfecho que honra as tradições da comédia. É, adicionalmente, o desfecho adequado a uma ação com o ponto fulcral nas fortunas de um texto — *Hero e Leandro* — em trânsito do clássico para o vernáculo, do erudito para o popular, das rarefacções culturais da Antiguidade para a cena multitudinária de uma cidade de inícios da Idade Moderna. Mas a observação de Quarlous para Overdo é também, em termos mais básicos, um apelo ao "tino", ao bom juízo, à sanidade mental, àquilo em que nos estribamos quando a "idiotia" referida por Warren é superada — e quando vemos desse modo confirmar-se a capacidade de traduzir.

Bibliografia

Adey, Peter. 2010. *Mobility*. Abingdon and New York: Routledge.

Adey, Peter et al. (eds.). 2014. *The Routledge Handbook of Mobilities*. Abingdon and New York: Routledge.

Aydelotte, Frank. 1913. *Elizabethan Rogues and Vagabonds*. Oxford: Clarendon.

Barton, Anne. 1984. *Ben Jonson, Dramatist*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bevington, David, Martin Butler, Ian Donaldson (gen. eds.). 2012. *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*. 7 vols. Cambridge: Cambridge University Press.

Budick, Sanford. 1996. "Crises of Alterity: Cultural Untranslatability and the Experience of Secondary Otherness." In *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*, Sanford Budick and Wolfgang Iser (eds.), 1-24. Stanford, Cal: Stanford University Press.

Butler, Martin (ed.). 1999. *Re-Presenting Ben Jonson: Text, History, Performance*. Basingstoke and London: Macmillan.

Cronin, Michael. 2000. *Across the Lines: Travel, Language, Translation*. Cork: Cork University Press.

Cronin, Michael. 2003. *Translation and Globalization*. London and New York: Routledge.

Cronin, Michael. 2006. *Translation and Identity*. London and New York: Routledge.

Dionne, Craig and Steve Mentz (eds.). 2004. *Rogues and Early Modern English Culture*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

DiPietro, Cary and Hugh Grady (eds.). 2013. *Shakespeare and the Urgency of Now*. Houndmills: Palgrave Macmillan.

Greenblatt, Stephen (ed.). 2009. *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hawkes, Terence. 2002. *Shakespeare in the Present*. London: Routledge.

Heaney, Seamus. 1989. *The Place of Writing*. Atlanta, Ga.: Scholars Press.

Langland, William. 2014. *Piers Plowman: A Modern Verse Translation*. Trans. Peter Sutton. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc.

Marshburn, Joseph H. and Alan R. Velie. 1973. *Blood and Knavery: A Collection of English Renaissance Pamphlets and Ballads of Crime and Sin*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.

Sanders, Julie, Kate Chedgzoy and Susan Wiseman (eds.). 1998. *Refashioning Ben Jonson: Gender, Politics and the Jonsonian Canon*. Basingstoke and London: Macmillan.

Warren, Rosanna (ed.). 1989. *The Art of Translation: Voices from the Field*. Boston: Northeastern University Press.

Woodbridge, Linda. 2001. *Vagrancy, Homelessness, and English Renaissance Literature*. Urbana and Chicago: Univ. of Illinois Press.

Da história da tradução como teoria(zação) da história literária: "um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)"

Marta Teixeira Anacleto
Universidade de Coimbra
Centro de Literatura Portuguesa

Resumo É propósito deste ensaio ter como ponto de partida e de chegada o artigo de Jorge de Faria intitulado "Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)", publicado no Tomo I do *Bulletin d'histoire du théâtre portugais* (1950), para interrogar o *lugar* da história da tradução no âmbito dos Estudos de Tradução: se, por um lado, se propõe tacitamente uma reformulação da história literária portuguesa desse período, integrando, no seu cânone, as traduções das tragédias de Racine, realizadas pelo Árcades ou pelos "primeiros românticos", por outro lado o conteúdo do artigo sugere a impossibilidade de avaliar essas reescritas sem que, ao mesmo tempo, se reescreva uma história e teoria da tradução nesse período. Este ensaio procurará, assim, mostrar como um estudo de caso (a reescrita de Racine em um século de literatura portuguesa), uma reflexão *datada* sobre esse estudo de caso, podem ser, também, um espaço de metarreflexão teórica sobre história literária, a teoria da história literária e os Estudos de Tradução (nos anos 50 do século xx e no século xxi).

A história da tradução, tal como a história do automóvel,
da medicina ou da pintura, é algo que existe
independentemente da vontade humana de a escrever.

Teresa Seruya

1. *Avant-propos*

No Tomo I do *Bulletin d'histoire du théâtre portugais* (1950), Jorge de Faria publica um artigo intitulado "Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)" (Faria 1950), onde propõe a integração do teatro francês em tradução (nomeadamente Molière, Corneille, Racine e Voltaire) na história do teatro, em Portugal, do período neoclássico ao início do Romantismo. Muito antes de os *Translation Studies* integrarem um pensamento teórico e crítico sobre a *História da Tradução*, formalizado nas reflexões diversas de Itamar Even Zohar (1978; 2004), Gideon Toury (1995), Jean Delisle (1997), Anthony Pym (1998),

Lieven D'Hulst (1999; 2001), Antoine Berman (1984)[1], muito antes dos estudos de Teresa Seruya (2018), Jorge de Faria congemina um título que poderá, simultaneamente, apontar para o papel decisivo do texto em tradução na história literária nacional e projetar uma teoria da história literária, pela via do questionamento da ontologia do texto em tradução. O intuito *periodológico* que move o autor — e que se inscreve na delimitação temporal de *um século* — não decorre de uma pretensa vontade de responder às questões seminais colocadas por A. Pym, cerca de cinquenta anos mais tarde — "Who translated what, how, where, when, for whom and with what effect?" (Pym 1998: 5) —, mas aproxima-se da sua formulação pelas respostas que parecem emergir de uma intuição clara do *valor* da presença cultural e estética do *outro* (o "teatro francês" do *Grand Siècle* e das *Lumières*), na literatura e cultura portuguesas. Dito de outro modo, Jorge de Faria elabora precocemente uma reflexão sobre a ontologia da tradução, na exata medida em que pretende justificar, pela via da reescrita, uma *querela estética* que opunha, no panorama das letras e das artes, em Portugal, o drama castelhano pleno de gongorismos e "agonizante" e o teatro francês *clássico*, que viria a constituir um elemento poético inovador para os Árcades, após ser introduzido por Alexandre Gusmão, com a tradução de *Georges Dandin* de Molière, em 1737:

> Em Portugal o teatro espanhol, que durante um longo século frondejara nos paços e nos pátios, agonisava. Uma ou outra rara *troupe* passava, fugidiamente, pelo *Pátio das Arcas*. [...] A ópera italiana invadira a côrte, instalava-se na *Assembleia da Trindade* com as Paghetti. No Bairro Alto os bonifrates do Judeu divertiam a nobreza, clero e povo com as suas pícaras e destravadas "óperas". Foi graças a Alexandre Gusmão que o teatro francês entrou em Portugal. [...] deve datar dessa época a sua adaptação do *George Dandin ou le mari confondu* de Molière, com o título de *O marido confundido*, estreado em Lisboa em 1737 por um grupo de amadores "para comprazer a Lord Tirawley que desejava ver representada uma comédia em português". (Faria 1950: 62-63)

Deduz-se, assim, numa primeira instância, que a forma de alusão ao tradutor e à tradução de Molière, uma vez contextualizada num plano de avaliação do *lugar* da matéria estrangeira (o teatro espanhol e a ópera italiana), no âmbito da configuração da matéria nacional (o teatro de o Judeu), antecipa, de

---

[1] Apenas são citados textos fundacionais dos autores, emblemáticos do seu pensamento sobre a História da Tradução, enquadrada no âmbito mais lato dos *Translation Studies* e nas suas diferentes correntes teóricas e metodologias.

algum modo, o conceito de *infiltração* estética e cultural[2]. Tanto mais que o tradutor participou ativamente na polémica que o opôs ao Marquês de Valença, defensor do teatro espanhol e crítico acérrimo do *Cid* de Corneille, ora redigindo texto veemente de apologia à estética inovadora do autor francês — como Jorge de Faria não deixa de sublinhar (1950: 64) —, ora introduzindo o modelo, pela reescrita.

É, ainda, legítimo associar a esta primeira dedução de leitura do fragmento de Jorge de Faria uma outra não menos relevante: ao considerar a *infiltração* de Molière em Portugal, o autor convoca as condições contextuais que a motivam — a questão *cui bono*, colocada por Lieven d'Hulst (2001: 24-30), completando Quintilano —, associando explicitamente a transferência hermenêutica ("uma comédia em português") ao *gosto* natural do público (Lord Tirawley para quem um grupo "amador" representou a peça de Molière, em tradução).

Deste modo, o artigo de Jorge de Faria pode afigurar-se um argumento em si próprio, datado, mas, ainda assim, revelador do modo como a escrita da história da tradução implica, de forma endémica, uma teorização da própria história literária (incluindo a história da cultura), uma "tarefa" obrigatória — tal como a perspetivou Antoine Berman (1984: 12) — no quadro da "teoria *moderna* da tradução"; ou tal como a entendeu José Lambert, em 1993, uma área necessária para a legitimização da nova disciplina dos *Translation Studies* (Lambert 1993). Jorge de Faria intuiu, de facto, ao fazer corresponder as datas que balizam o seu estudo à publicação da tradução de *Georges Dandin* (1737) e ao início da publicação de *O Arquivo teatral ou colecção selecta dos mais modernos dramas do teatro francês* (1837), que *um século de teatro francês em Portugal* significa um século na história da tradução do teatro francês em Portugal e, no limite, um século da História Literária Portuguesa. Nesse sentido, e antes de Berman, o autor delineia uma "arqueologia da tradução" pressupondo, pelo menos de forma intuitiva e exploratória, uma "*reflexion de la traduction sur elle-même* — à la fois historique, théorique et culturelle" (Berman 1984: 280).

2. *Arqueologia I*: da tradução e do cânone

Na recentíssima *Histoire naturelle de la traduction*, Charles Le Blanc formula diversamente, ao longo do volume, a questão fundamental "O que é a tradução",

---

[2] Cf. "Translation without change is not translation but mere citation, leading only to the barren fields of subjection. So translators both *ground* a culture in their role as architects of vernacular languages and cultures and they creatively undermine and challenge these very cultures and their capacity as *underground* agents" (Cronin 2003: 38).

para encontrar a resposta no título do volume: a *sua história* (Le Blanc 2019). Seguindo premissas (cronologicamente) diferentes, Jorge de Faria constrói o seu raciocínio tendo por base a consciência de que a história literária de um século pressupõe a instituição de um cânone, isto é, de *modelos* e, consequentemente, de escolas *de gosto* cuja legitimação estética depende (também) da presença do texto em tradução. A ilação não é teoricamente suportada, mas o enunciado subjetivo e valorativo implícito ao ensaio não deixa de enumerar autores, tradutores e textos, como modo de recuperar a memória do momento literário e de fixar a *variabilidade* intrínseca[3] da escrita:

> O teatro francês domina, entre todos os estrangeiros, a segunda metade do século XVIII e com breves interregnos, mais de ordem política do que literária, chega até 1837, termo destes bisonhos apontamentos. [...] É difícil, quase impossível arrolar todos os autores e todas as peças. Tentarei, porém, avultar os de maior tomo em notas desconexas e apressadas. (Faria 1950: 65)

É o próprio autor/crítico que vincula os autores dramáticos do cânone *clássico* francês — Molière, Corneille, Racine e Voltaire — a modos identificados de receção ou assimilação desse cânone na literatura dramática portuguesa e no teatro português, identificando exaustivamente tradutores, textos traduzidos e contextos de tradução. Nesse sentido, o caso de Racine surge porventura como aquele em que a tradução se *manifesta* e *aparece* — para utilizar a metalinguagem de Antoine Berman[4] — de forma explícita, assumindo o estatuto de refração que a sua própria ontologia legitima. Jorge de Faria identifica a situação, desde logo: "Ao contrário do que sucedeu a Corneille, Racine foi copiosamente traduzido em língua portuguesa, a tal ponto que, apenas duas peças o não foram, entre 11 tragédias e uma comédia: *Bérénice* e *Thébaide*" (Faria 1950: 73). E, para além de a identificar, ao estabelecer um *corpus* exaustivo de traduções (tal como o faz para Molière), o autor justifica essa escolha insistente de Racine, permitindo-se elaborar um exercício reflexivo que aponta, ainda de forma não estruturada, para o papel da tradução na *evolução* da literatura de chegada.

Entende-se, deste modo, que Jorge de Faria, ao referir Racine, situe num mesmo paradigma metodológico — no paradigma da história da tradução do teatro francês em Portugal — o ensaio de Ferreira de Lima "Racine et le Portugal" (Lima 1940), traduzido para francês por Pierre Hourcade, dez anos

---

[3] O lexema retoma o conceito de "relativité de l'espace de l'écriture" desenvolvido por Antoine Compagnon, a propósito de fenómenos de reescrita (Compagnon 1979: 398-399).

[4] "Que la traduction doive devenir une "science" et un "art", comme le pensaient les Romantiques d'Iéna de la critique, c'est là en effet son destin *moderne*. Mais cela veut dire d›abord pour elle *apparaître, se manifester*" (Berman 1984: 12).

antes, em 1940. A perceção de que o texto em tradução formula, do ponto de vista epistemológico, não só uma opção histórica e estética — a introdução, na literatura portuguesa, de um novo modelo de escrita dramática —, como uma forma de diálogo (*l'épreuve de l'etranger*) entre literaturas e culturas, concilia as duas perspetivas. Tanto mais que, não só os dois ensaios optam pelo estabelecimento de um *corpus* de traduções organizado[5], como também elegem o *caso* da versão de *Athalie*, realizada por Cândido Lusitano, em 1762, como aquele que, de modo mais expressivo, revela o impacto da reescrita portuguesa das peças do dramaturgo de Versalhes na escrita/poética do drama português associado à Arcádia Lusitana:

> *Athalie*: Merece um destaque especial a de Cândido Lusitano (Francisco José Freire) pela exacção com que é feita, pela escrupulosa equivalência do texto, posto paralelamente, correspondendo a cada alexandrino um decassílabo. (Faria 1950: 74)

A noção de *equivalência*, enunciada explicitamente a propósito de uma edição bilingue, significa, desde logo, para Jorge de Faria, uma estratégia de afirmação de um modelo de escrita dramática — que Cândido Lusitano dá a ler, na sua quase inviolabilidade (a "escrupulosa equivalência do texto"), ao leitor-crítico português —, não descurando, *a latere*, o metacomentário que visa tornar a reescrita *eficaz*, isto é, impô-la como paradigma estético, no âmbito da literatura dramática de chegada. De forma algo similar, Ferreira de Lima faz anteceder ao estabelecimento da lista de traduções portuguesas de Racine uma parte primeira sobre "Allusions à Racine chez les écrivains portugais du XVIIIe" (Lima 1940: 6-9), situando tacitamente o seu leitor (e Jorge de Faria) num plano teórico de *receção*, para depois sugerir a intervenção sociológica do texto em tradução, forçosamente adaptada ao contexto português, ao dar conta, tal como Jorge de Faria, das "Représentations des tragédies de Racine dans les théâtres portugais" (*ibid.*: 18-19) — a resposta ao *cui bono*, evocada por L. d'Hulst (2001: 24-30).

Poder-se-á, pois, sugerir que a questão do *cânone comparativo* (Bassnett 1995: 2) se coloca para ambos, a partir do momento em que os dois ensaios se organizam em torno da necessidade de reescrever a história literária portuguesa de um período, considerando as traduções que configuram mudanças estéticas. Daí que os dois ensaístas insistam no "caso de *Athalie*" e na escolha *a*

---

[5] A Parte II do ensaio de Ferreira Lima intitula-se "Traductions portugaises du théâtre racinien" (Lima 1940: 10-16) onde estabelece e comenta, por ordem alfabética e recorrendo a fontes credenciadas (nomeadamente, Inocêncio), a lista de traduções realizada.

priori paradoxal de traduzir, primeiramente, uma tragédia *menor* de Racine, de matéria religiosa retirada do Antigo Testamento e representada, em privado, na "maison de Saint-Cyr", criada por Mme de Maintenon para acolher as órfãs de militares — Ferreira Lima reproduz, mesmo, no seu texto, a fotografia da página de rosto da tradução (Lima 1940: 11). Não sendo uma opção óbvia traduzir *Athalie*, antes de o fazer para as tragédias *canónicas* de Racine (*Phèdre*, *Andromaque*, *Britannicus*), o *caso* destacado por Ferreira Lima e Jorge de Faria tem uma motivação metapoética que não escapa aos dois autores: o texto, em edição bilingue, é acompanhado de um aparato paratextual que o "ilustra" quase obsessivamente e corresponde, como já ficou demonstrado[6], a uma tomada de posição doutrinária que publicitava uma escrita *moderna* face ao teatro espanhol, uma escrita "depurada", aristotélica, compaginável com o enunciado dos *Estatutos da Arcádia Lusitana* (1756) e com a *Arte Poética* (1748) da autoria do próprio tradutor. Assim sendo, a *forma* da edição — a apresentação paralela dos textos e a mancha gráfica ocupada, em cada página, pela "ilustração" da versão, com as notas de Cândido Lusitano — deixa antever um duplo movimento (dialógico) de permeabilidade da reescrita a uma ideologia que a ela se vincula (a da "tragédia nova") e a intromissão da própria reescrita no cânone que a acolhe, isto é, um cânone *dentro* do cânone.

3. *Arqueologia II*: da tradução como crítica histórica

Ao descrever o modo como Cândido Lusitano traduz *Athalie*, Jorge de Faria comenta a intervenção explícita do tradutor nas *margens* da reescrita, sublinhando o seu trabalho/tarefa crítico/a, ou seja, o *descentramento* (Meschonnic 1973: 308 ss.) que a consciência autorreflexiva da sua escrita pressupõe: antes da versão bilingue, o tradutor, não só reescreve o «Prólogo de Monsieur Racine» — espaço de reflexão teórico fundamental para a fixação de uma poética e de uma ética do trágico —, como prolonga os princípios estéticos do dramaturgo francês em um metacomentário pessoal — a "Dissertação do traductor sobre a presente Tragedia" — que funciona como metonímia expressiva do prólogo e o projeta (assim como ao texto em tradução) no espaço nacional da literatura dramática. A dupla imagem da edição bilingue parece ser, portanto, antecedida na especularidade dos dois paratextos, sendo certo que a autoconsciência crítica do tradutor induz à exaltação das "leys do Theatro" (Racine 1762/1783: XV)

---

[6] Em outro lugar, tive oportunidade de analisar este "estudo de caso" e o sentido da reescrita expansiva praticada por Cândido Lusitano, no contexto da definição epocal da "tragédia nova" (Anacleto 2002).

que regem o modelo francês (ao invés do espanhol e italiano), emergindo, agora, sob forma de *Dissertação*, os princípios aristotélicos enunciados na sua *Arte Poética*. Existe, por conseguinte, uma prévia orientação de leitura do texto traduzido que simultaneamente significa uma pretensão de o *adequar* (Toury 1984: 80) ao contexto poético neoclássico definido pelos Árcades e de o tornar, antes de Ferreira Lima, Jorge de Faria e dos "Descriptive Studies of Translation", um *case study* inscrito na História Literária, questionando a História Literária. O mesmo se aplica às insistentes e extensas notas de rodapé, dando conta dos fatores de "gosto", "simplicidade", "delicadeza" da escrita raciniana, ao serviço do intuito moralizante da Fábula:

> Eis-aqui em resumo a doutrina moral, que o Auditorio deve tirar de toda esta Tragedia. Segundo o nosso estilo succinto, fizemos quanto pudemos pela illustrar [...]. Muitas cousas acrescentámos, ou pelo que diz respeito á Traducção, ou ás muitas, e exquisitas belezas Poéticas, que encontrámos neste grande Drama; para deste modo se formar o bom gosto da verdadeira Poesia Tragica á estudiosa Mocidade Portugueza, para quem unicamente escrevemos, e não para aquelles, que nos pódem ensinar. (Racine 1762/1783: 222-223)

Deste modo, a "illustração" portuguesa da tragédia francesa configura uma *reavaliação* do texto intuída por Jorge de Faria ao incluir, no seu ensaio, uma extensa nota de rodapé "referente à cena VII do segundo acto", considerada uma "amostra" do "assinalável sentido crítico, de par com um sentimento poético e um invulgar conhecimento das duas línguas" (Faria 1950: 74) que marcam o tradutor. A tradução entra, assim, numa dinâmica de *oralidade* (Meshonnic 2007: 141) — ou de representação — visível no próprio texto didascálico que a acompanha e "ilustra", como se o contexto histórico-literário em que a "tragédia nova" defendida pelos Árcades[7] se declina, a invadisse, pela voz do tradutor-crítico (assim designado por Jorge de Faria), pela voz do "poète-critique-traducteur" (Berman *dixit*)[8]. É, de facto, essa voz que recorta passagens "verdadeiramente admiráveis" da tragédia francesa, com assinalável "energia Poética" que, ao serem reescritas em contexto português, reconfiguram o conceito aristotélico do *pathos* e o distanciam da artificialidade tentacular do teatro castelhano ou da ópera italiana: realça-se, no espaço paratextual, a "simplicidade e inocência", a "ternura de affectos" e "delicadezas" (Racine 1762/1783: 25-26), que

---

[7] Sobre o conceito de "tragédia nova" defendida pelos Árcades, devem ser consultados, entre vários outros, os textos de Aníbal Pinto de Castro (1974) e José Oliveira Barata (1998).

[8] "Ainsi le poète-critique-traducteur Pound méditait-il simultanément sur l'histoire de la poésie, de la critique et de la traduction" (Berman 1984: 12).

configuram o mundo da sensibilidade descrito que o tradutor faz sobreviver, pela escrita *literal*, mas, ainda assim, comentada.

Deste modo, a partir da tradução de *Athalie*, Jorge de Faria percebe, de forma não estruturada, que a presença do teatro francês em Portugal, analisada durante um século, implica a noção de que a tradução é uma forma de leitura mas também de *comentário* do texto original, revelando a natureza das relações (ou diálogo) que promove com um dado contexto literário e cultural, prefigurando, pela sua ontologia intrínseca, o ato de "deslocação histórica dos discursos" (Meschonnic 1999: 90) que é a base do ato crítico. Será porventura, na esteira desse raciocínio, ainda imbuído de subjetividade, que o autor convoca "a opinião de alguns críticos e escritores do tempo" a propósito da presença do teatro francês em Portugal, no século XVIII, como se ao gesto de crítica histórica se associasse um facto de receção, entendido na sua dimensão avaliativa ou hermenêutica:

> Vale a pena, por ventura, citar a opinião de alguns críticos e escritores do tempo. Francisco Bernardo de Lima, o primeiro crítico teatral português, escreve na *Gazeta Literárias* (1761): "Qual será o insensível que não sinta e ao mesmo tempo não admire o sublime de Corneille, o terno e patético, o terno e o patético Racine, o terrível de Crebillon?". E noutro lance: "Ninguém pode renegar a Mr. Voltaire a glória de ser um dos maiores poetas do mundo." Em 1741, D. Francisco Xavier de Menezes, quarto Conde da Ericeira, tradutor da *Arte Poética* de Boileau, louva com entusiasmo no poema *Henriqueta*, Corneille, Racine e Molière. [...] Garção na *Dissertação primeira sobre o carácter da tragédia* (1757) classifica Corneille de "maior trágico de França". (Faria 1950: 84)

Existe, por conseguinte, uma reflexão valorativa que justifica a tradução dos dramaturgos franceses para a cena portuguesa, o modo como são lidos ou olhados pelo leitor ou pelo público ("o terrível Crebillon"; "o terno e patético Racine") e, sobretudo, o alcance de infiltração da sua escrita e posterior reescrita na teorização poética portuguesa, não sendo, por exemplo, aleatório o facto de Correia Garção ter traduzido a *Arte Poética* de Boileau, para *situar* teoricamente, no âmbito da Arcádia Lusitana, a escrita *moderna* (o "bom gosto" francês) introduzida pelas traduções *ilustradas*. Nessa medida, a crítica histórica configura um contexto de produção estética onde a reescrita não funciona isoladamente, mas em diálogo constante com paradigmas poéticos que se fixam em simultâneo, prolongando ou validando o aparato paratextual que envolve uma reescrita *literal* — isto é, uma reescrita onde o sentido do original é restituído para legitimar uma norma desejada ou utópica.

Dito de outro modo, a consciência crítica do lugar das traduções portuguesas do teatro *clássico* francês, realizadas durante o século XVIII, sugere que esse mesmo *corpus* (enumerado exaustivamente por Jorge de Faria e Ferreira de Lima) possa constituir um "património intelectual" (Ballard 2013) que tem um papel relevante na história literária nacional. Nessa medida, a história da tradução (ou a motivação histórica e cultural desse gesto) revela como, do ponto de vista epistemológico, a crítica interna se torna metacrítica e, assim, autorreflexividade. O ensaio de Jorge de Faria equaciona, no limite, essa possibilidade que Antoine Berman não cessa de propor em *L'épreuve de l'étranger* (Berman 1984) ou em *Pour une critique des traductions* (Berman 1995): a reflexividade, em tradução, é concebida como uma forma de crítica[9].

4. *Arqueologia III*: da tradução como gesto intercultural (ou da tradução como refração)

Silvia Kadiu sublinha a ligação particular que Antoine Berman estabelece entre a tradução como atividade crítica e a autorreflexividade insistente que o texto traduzido mantém com o trabalho original, sob a forma de metatexto, de diálogo aberto e eticamente marcado entre literaturas e culturas (Kadiu 2019: 95): "L'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est *rien*" (Berman 1984: 16).

Também Jorge de Faria, ao evocar o conceito de "ilustração" de Cândido Lusitano, ao citar, no seu artigo, diversos momentos da intervenção do tradutor na *versão* portuguesa de *Athalie*, assinala o descentramento ético, na exata medida em que associa, implicitamente, o metacomentário a uma autoconsciência crítica, anulando a possibilidade de *ela [a tradução] não ser* nada. Do mesmo modo, quando avalia o *efeito* da tradução na construção de uma teoria poética e o seu lugar no estabelecimento de um cânone dramático, o autor tende a integrar o texto traduzido numa dinâmica de autorreflexividade: sem o texto teórico que o Árcade-tradutor fixa paralelamente à reescrita (e que Faria reproduz), esta não *significa*, em contexto. De facto, a descrição da história da tradução do teatro francês em Portugal, durante um século, é também "ilustrada" por Jorge de Faria com a alusão à própria prática da reescrita e à sua adaptação ao palco português, antecipando, do ponto de vista metodológico, investigações que dão conta das interferências dos estudos sociológicos nos estudos históricos

[9] Ver, a este propósito, o capítulo "Criticism and Self-Reflection: Antoine Berman's disciplinary reflexivity" de Silvia Kadiu (2019: 95-144).

sobre a tradução (Lafarga e Pegenaute 2004; Gordon Braden *et al*., 2005-2010) e validando uma perspetiva ética de abordagem da reescrita.

Assim, antes de considerar as traduções da tragédia raciniana realizadas pelos Árcades como *versões ilustradas*, Jorge Faria dá conta de que Alexandre Gusmão introduz o teatro francês em Portugal, para contrariar os princípios estéticos do drama espanhol, através de *adaptações* do teatro de Molière:

> Gusmão transplantou a acção para o Porto e mudou o nome de quase todos os personagens. George Dandin "riche paysan" passa a ser Buterlac "homem de negócios flamengo" e Sutenville é crismado de D. Álvaro, morgado de Bestiães. (Faria 1950: 63)

O mesmo tipo de comentário é realizado relativamente à tradução de *O Avarento* (neste caso sob a forma de crítica de tradução), de *Le Bourgeois Gentilhomme / O Peão Fidalgo* e de *D. João*, como se a adequação do texto em tradução ao público resultasse de uma aculturação premeditada para que a passagem para o palco fosse mais óbvia, mostrando que a refração é (também) consequência de um processo de mediação histórica:

> [...] [*Avarento*] trata-se de uma adaptação sem relevo, por vezes comezinha, outras rebuscada e sem compreensão da figura-símbolo do protagonista, tal qual muito tempo depois aconteceu a Castilho. Que *Maitre Simon* ou *La Flèche* tenha por justo equivalente *Paquete* é perfeitamente admissível; outro tanto não é sequer possível pelo que respeita a *Harpagon* desvirtuado em *Lançarote*. Parece que foi o cabo-verdiano António José de Paula o tradutor.
>
> surge um arranjo *O Saloio Cidadão* de bom estilo farsesco. Não deixa de ser curiosa de transcrever a *Protestação Final*: "O autor sujeita esta composição à correcção e emenda deste Régio e Científico Tribunal protestando que usa as palavras Deus, Jesus e outras como para a verosimiladade do modo rústico de falar, porque como católico respeita e adora tão sagrado nome."
>
> [Em *D. João*] as últimas cenas, principalmente, sofreram algumas modificações, bem como o final que é assim: "E de mais pode aprender o mundo inteiro que se o céu como justo sabe vingar agravos não deixa de perdoar benigno ... os delitos mais horrorosos." (Faria 1950: 66)

Dito de outro modo, em "um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)", o autor associa, metodologicamente, à questão, colocada no âmbito da História da Tradução Literária, relativa aos efeitos da tradução sobre a literatura essa outra sobre os seus efeitos na sociedade (evolução do público das traduções,

influências em outros domínios da cultura ou da vida social[10]), permitindo-se Jorge de Faria *avaliar* os "arranjos" realizados ou, ainda, como no caso de *Tartufo*, o processo de censura que a tradução denuncia nos paratextos, como se a reflexividade da reescrita expusesse, de acordo com a sua própria ontologia, as clivagens culturais e ideológicas a que é permeável, na História:

> Tem uma mais longa, picaresca, elucidativa história, o *Tartufo*. Nas vésperas da expulsão dos jesuítas, o marquês de Pombal frequentador, com a marquesa, do "Bairro Alto" mandou adaptá-lo à circunstância. Encarregou-se da tradução o já citado Manuel de Sousa que a fez "em vulgar" (conforme se lê no frontispício). No prefácio diz ter-se visto obrigado a editar a peça, porque o manuscrito andava com muitas alterações que não autorizara. [...] "Fizemos outrossim algumas mudanças no contexto dela, mas estes não desfiguram a substância, antes dão mais viveza ao retrato". E "como os primeiros estragadores da moral foram aqueles perversos (só bem conhecidos quando desterrados porque só então se desabafaram os ânimos que eles tinham sufocados) faz a primeira personagem um membro daquela companhia." Quer dizer: *Tartufo* que no original era "faux dévot" passava a ser, pura e simplesmente, um "jesuíta hipócrita". (Faria 1950: 68)

O facto de Jorge de Faria destacar, simultaneamente, a adequação da escrita — o texto, reescrito "em vulgar", para ser representado no Bairro Alto — e a adequação histórica do discurso — a transformação do "retrato" de falso devoto em jesuíta hipócrita — remete para uma conceção intuitiva da tradução como refração (Lefevere 1992), representando o tradutor, devidamente identificado, um mediador cultural relevante no enquadramento histórico-literário[11] que o crítico tende a desenvolver no artigo. De resto, há uma preocupação constante em analisar esse século de presença do teatro francês em Portugal, integrando o "estudo de caso" na própria história do teatro português e das companhias teatrais que permitiam a sua divulgação (e que contribuíam para a definição de um cânone dramático).

É, de algum modo, a sensibilidade à motivação cultural e social inerente à história da tradução de um género, durante um século, num dado contexto, que explica a integração tácita do teatro francês no espetro de atuação (receção) da cultura francesa. Ou seja, Jorge de Faria faz dialogar o *corpus* das traduções

---

[10] A revisão atual deste conjunto de questões, enunciado por Anthony Pym, pode ser consulatdo na Introdução de uma obra coletiva dedicada à *Histoire de la traduction littéraire en Europe médiane* (Chalvin *et al*. 2019: 7-9).

[11] Conceito desenvolvido recentemente por Lieven D'Hulst, atualizando o espetro epistemológico da história da tradução, uma vez alargada às épocas revolucionárias, coloniais e pós-coloniais (D'Hulst 2014).

que estabelece com a extensão da sua própria *oralidade*, isto é, amplificando o seu sentido, ao associá-lo às representações teatrais em que os textos traduzidos ganham forma e às companhias que disso são responsáveis, algumas também francesas, sem que esse cruzamento de *vozes* (que é também multiplicação voluntária de sentidos, culturalmente motivados) possa comprometer, em 1950, uma reflexão teórica ou metodológica:

> A primeira companhia francesa veio para o Salitre em 1882 e passou depois para o "Bairro Alto" no largo de S. Roque, em Janeiro do ano seguinte, estreando-se com *La femme jalouse* de Desforges. Era a *troupe* do Jourdin. [...] Outra companhia — a segunda — tendo por principais figuras a actriz Chartron e os actores Doux e Paul, chegou a Lisboa pelos fins de Dezembro de 1834 e estreou no "Rua dos Condes" em 4 de Janeiro de 35. Aí se demorou até 29 de Abril de 37, regressando a França no primeiro de Maio. (Faria 1950: 88-90)

De facto, a componente intercultural reafirma-se duplamente, na medida em que Jorge de Faria a integra na sua análise da tradução e, ao mesmo tempo, a valoriza no interior da própria reescrita, quando esta reflete um gesto crítico que implica autorreflexividade: as adaptações dos retratos das personagens ou o comentário a uma teorização dramática implícita, ditos pelos tradutores e pelo autor, aliam-se a uma outra forma de atualização dos significados que implica a sua *representação* efetiva, a sua representação cultural e histórica. A questão da autoconsciência crítica inerente ao processo de tradução e à sua inscrição na historiografia literária, a consequente avaliação da prática ética da reescrita (a *versão*, a *ilustração*, a *adaptação*) mantém-se, deste modo, fundamental no artigo de Jorge de Faria.

A própria conclusão do artigo, decorrendo de um trabalho de "arqueologia da tradução" (um discurso que, ainda não submetido a uma teorização, é criado para colocar questões sobre quem traduz, onde, quando, para quem, com que efeito), deixa em aberto a hipótese de cruzar os fundamentos epistémicos da história da tradução com os da história literária:

> Em face disto, parece-me fácil de concluir que o romantismo foi introduzido no teatro português pela companhia francesa de Emile Doux. O que Garrett fez foi outra coisa. É muito outra a sua estética, como muito outro é também o seu "pensamento do drama nacional". Quase um século volvido sobre a sua morte devemos-lhe, pelo menos, esta elementar e honesta justiça (Faria 1950: 92).

O facto de se estabelecer uma clivagem entre a produção original garrettiana (o "drama nacional") e o teatro francês que, pela tradução e representação, "introduziu o romantismo" no teatro português, deixa antever, nessa dedução

"fácil", a inevitabilidade de, pelo menos, considerar atuantes os dois fenómenos, ao nível da história literária nacional. O mesmo é dizer que a história da tradução, antes das últimas décadas do século xx, no artigo de Jorge de Faria, projeta, em si própria, a modernidade da abordagem, revelando-se fundamental, no século xxi, para que um novo olhar se manifeste relativamente à história literária e à teorização da história literária. A conclusão de Jorge Faria aponta, de facto, para a pertinente *sobrevida* da história da tradução *para além* do debate epocal evocado, antecipando, de algum modo, a atualidade do conceito de permeabilidade das fronteiras "nacionais" (para além de Garrett)[12]. Sugere, ainda, *in fieri*, essa conclusão, e a globalidade do artigo, que se justifique, no século xxi, olhar, de novo, para a história da tradução no âmbito de um novo *historicismo comparado* (Coldiron 2001) e de estudos comparados de tradução (Tyulenev e Zheng 2017) — Cândido Lusitano, Correia Garção, tradutores do teatro francês no século xviii, e Garrett, introdutor quase simultâneo do "drama nacional", na história literária portuguesa.

Nesse sentido, pese embora o carácter datado da descrição do "estudo de caso", "Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)" traça uma historiografia que é já *metahistoriografia* embrionária (reflexão metodológica e epistemológica sobre a escrita da História)[13], ou, pelo menos, convicção mitigada de que a noção de tradução é uma noção histórica (Meschonnic 1973: 321), criando um espaço de reflexão singular sobre a história literária, a teoria da história literária e os estudos de tradução (nos anos 50 do século xx e, por extensão crítica, no século xxi).

Bibliografia

Anacleto, Marta Teixeira. 2002. "(Re)formulações do trágico raciniano na literatura portuguesa de Setecentos: a reescrita dos Árcades-I". In *Deste lado do espelho. Estudos de tradução em Portugal. Novos contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Alexandra Lopes e Maria do Carmo Correia de Oliveira (eds.), 81-92. Lisboa: Universidade Católica Editora.

Ballard, Michel. 2013. *Histoire de la traduction : repères historiques et culturels*. Bruxelles: De Boeck.

[12] Alain Vaillant sublinha recentemente o facto de o desenvolvimento da história literária permanecer estreitamente ligada à história das identidades nacionais europeias, sendo, neste contexto, fundamental retomar a história da tradução como fator de abertura de fronteiras (Vaillant 2017: 39-45).

[13] O conceito de *metahistoriografia* é desenvolvido por Lieven D'Hulst no capítulo "Translation history" do *Handbook of Translation Studies* (D'Hulst 2010: 397-405) e referido, em capítulo com o mesmo título, no *Routledge Handbook of Translation Studies* por Sehnaz Tahir Gürçaglar (Gürçaglar 2012: 131-143).

Barata, José de Oliveira. 1998. *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII). António José da Silva (o Judeu) no palco joanino*. Lisboa: Difel.

Bassnett, Susan. 1995. *Comparative Literature. A Critical introduction*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell.

Berman, Antoine. 1984. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.

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

Braden, Gordon, Robert Cummings, Stuart Gillespie (eds.). 2005-2010. *The Oxford History of Literary Translation in English*, (5 vol.). Oxford/New York: Oxford University Press.

Castro, Aníbal Pinto de. 1974. *Breves reflexões sobre o teatro em Portugal nos séculos XVII a XVIII*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

Chalvin, A., J.-L. Muller, K. Talviste, M. Vrinat-Nikolov (eds.). 2019. *Histoire de la traduction littéraire en Europe médiane*. Rennes: PU Rennes.

Coldiron, Anne E. B. 2001. "Toward A Comparative New Historicism: Land Tenures and Some Fifteenth-Century Poems". *Comparative Literature*, 53 (2): 97-116.

Compagnon, Antoine. 1979. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.

Cronin, Michael. 2003. *Translation and Globalization*. London and New York: Routledge.

Delisle, Jean. 1997. "Réflexions sur l'historiographie de la traduction et ses exigences scientifiques". *Equivalences* 26 (2): 21-44.

D'Hulst, Lieven. 1999. "L'atelier de l'historien de la traduction : quelques réflexions théoriques." In *Tradução e multidisciplinaridade*, Marcia Martins (dir.), 71-82. Rio de Janeiro: Editora Lucerna.

D'Hulst, Lieven. 2001. "Why and how to Write Translation Histories." *Crop: Emerging Views on Translation History in Brazil* 6: 21-32.

D'Hulst, Lieven. 2010. "Translation History". In *Handbook of Translation Studies* vol. 1, Yves Gambier e Luc van Doorslaer (eds.). Amsterdam: John Benjamins: 397-405.

D'Hulst, Lieven. 2014. *Essais d'histoire de la traduction. Avatars de Janus*. Paris: Classiques Garnier.

Even-Zohar, Itamar, 2004. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem" [1978]. In *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (dir.), 199-204. Londres, New York: Routledge.

Faria, Jorge de. 1950. "Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)". *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, Tomo I (1): 62-92.

Gürçaglar, Sehnaz Tahir. 2012. "Translation history". In *Routledge Handbook of Translation Studies*. Routledge Handbooks Online: 131-143.

Kadiu, Silvia. 2019. "Criticism and Self-Reflection: Antoine Berman's disciplinary reflexivity". In *Reflexive Translation Studies. Translation as Critical Reflection*. London: UCL Press: 95-144.

Lafarga, Francisco, Luís Pegenaute. 2004. *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos mundos.

Lambert, José. 1993. "History, Historiography and the Discipline. A Program". In *Translation and Knowledge: Proceedings of the 1992 Scandinavian Symposium on Translation Theory*, Yves Gambier and Jorma Tommola (eds.), 3-25. Turku: Centre for Translation and Interpreting.

Le Blanc, Charles. 2019. *Histoire naturelle de la traduction*. Paris: Les Belles-Lettres.

Lefevere, André. 1992. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London and New York: Routledge.

Lima, Henrique de Campos Ferreira. 1940. *Racine et le Portugal*. Lisboa: Institut Français au Portugal.

Meschonnic, Henri. 1973. *Pour la Poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la Traduction*. Paris: Gallimard.

Meschonnic, Henri. 1999. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier.

Meschonnic, Henri. 2007. *Éthique et politique du traduire*. Paris: Verdier.

Pym, Anthony. 1998. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome.

Racine, Jean. 1762/1783. *Athalia: Tragedia De Monsieur Racine, Traduzida, illustrada, e offerecida, A Serenissima Senhora D. Marianna, Infanta de Portugal, Por Candido Lusitano. Segunda Impressão*. Lisboa: Officina da Academia das Sciencias.

Seruya, Teresa. 2018. *Misérias e Esplendores da Tradução no Portugal do Estado Novo*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

Toury, Gideon. 1984. "Translation, literay translation and pseudotranslation." *Comparative Criticism* 6: 73-85.

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies-And Beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

Tyulenev, Sergey e Binghan Zheng (eds.). 2017. *Towards Comparative Translation and Interpreting Studies*. Amsterdam: John Benjamins.

Vaillant, Alain. 2017. *L'Histoire littéraire*. Paris: Armand Colin.

História da tradução, história da edição. O predomínio das traduções de espanhol e a Agência Portuguesa de Revistas (1950-1970)[1]

Ana Teresa Marques dos Santos
Prismatic Jane Eyre Project, University of Oxford

Resumo A constatação de que, quantitativamente, o espanhol como língua de partida dominou o universo da tradução literária publicada em Portugal durante as décadas de 50 e 60 do século xx é recente e inesperada. Na esteira da prática de "distant reading" e lançando mão da história da edição em Portugal, este ensaio contextualiza e interpreta esse fenómeno, observando que se tratou de traduções de literatura de "massas" inseridas em múltiplas coleções. O foco cai sobre a editora Agência Portuguesa de Revistas, responsável por publicar o maior número de traduções de espanhol nesse período de tempo, e a qual pode ser associada à quase totalidade dessas traduções, nomeadamente às que foram publicadas pela Mãos de Fada, de Mário de Aguiar, e pela Editora Íbis. Conclui-se que uma das consequências desse fenómeno foi o estímulo dado à autoria nacional, sob a forma de pseudotraduções, cuja necessidade do uso de pseudónimo aproximou os autores espanhóis e os autores-pseudotradutores portugueses.

O lançamento, no ano de 2010, da base bibliográfica "Intercultural Literature in Portugal (1930-2000): A Critical Bibliography", da responsabilidade do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa (CECC), e do Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa (CEAUL/ULICES), e de acesso *online* livre e gratuito, constituiu o que virá certamente a ser considerado um momento-chave na história da história da tradução em Portugal. Na continuidade do trabalho de A. A. Gonçalves Rodrigues, *A Tradução em Portugal* (1992-1999), esta recolha bibliográfica veio permitir, entre múltiplas possibilidades, o salto do estudo de caso para o estudo do todo, ou melhor, de algum "todo". Mais especificamente, veio ajudar a que o trabalho de investigação se ocupe da tão necessária "information on properly translational contexts" e de questões quanto a "who translated what, how, where, when, for whom and with what effect", tal como sugerido por Anthony Pym, um dos mais proeminentes teorizadores da história da tradução (1998: 5). Veio, enfim,

[1] Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no VI Congresso Internacional da SEEPLU — (Sociedad Extremeña de Estudios Portugueses y de la Lusofonía), "Lusofonia e Tradução", em Cáceres, em outubro de 2019.

facilitar a análise histórica a partir de uma abordagem quantitativa e, assim, contribuir para a identificação de tendências e padrões (Zhou e Sun 2016: 18).

O presente ensaio orienta-se por essas linhas programáticas e lança mão da história da edição em Portugal, em particular da editora Agência Portuguesa de Revistas, cujo mais completo relato histórico, de João Manuel Mimoso, se encontra publicado *online* (Mimoso s.d.)[2]. Tem por objetivo interpretar padrões que emergem da análise de alguns dos dados estatísticos colhidos junto da base bibliográfica referida e, assim, responder ao repto lançado pela eminente historiadora da tradução em Portugal, e primeira coordenadora desse levantamento bibliográfico, Teresa Seruya, relativamente ao estudo das relações editoriais em contexto ibérico (2009: 84). Ao focar-se no caso de Espanha como fonte de traduções portuguesas publicadas no período do Estado Novo (1933-1974), o qual até recentemente não só não era totalmente conhecido como não gerava grandes expectativas, este estudo priveligia um género literário, a chamada literatura de massas, que tende a ser negligenciado por estudos da história da tradução (Wakabayashi 2019: 1). Na esteira da prática de "distant reading" de Franco Moretti, pretende-se examinar algumas "conditions of the literary field without using close literary readings to make [...] claims" (O'Neil-Henry 2017: 15), com o propósito de contextualizar a tendência identificada, explorar uma possível explicação e encontrar "efeitos" que a mesma possa ter tido (Pym 1998: 5). A atenção recai sobre as décadas de cinquenta e sessenta do século xx por terem sido aquelas em que a dita tendência teve maior expressão, como veremos. Um aspeto sublinhado por Seruya nas suas considerações preliminares acerca dos dados relativos a traduções publicadas em Portugal durante o período do Estado Novo é o espanto suscitado por uma das tendências identificadas: a proporção preponderante de traduções elaboradas a partir da língua espanhola nas décadas de 50 e 70, a qual "impressiona deveras" (2009: 83). Também Alexandra Assis Rosa (2017: 449) expressa a surpresa suscitada pela evidência numérica:

> what is most unexpected is that, from the early 1950s onwards, both French and English lose ground to Spanish, which becomes the major source language in literary translation in Portugal, gradually drawing away from the other two.

O carácter inesperado desta conclusão resulta do facto de o volume destas traduções não ser, até então, conhecido, e de as questões sobre as línguas de partida mais frequentemente usadas nesse período surgirem, por norma, associadas

---

[2] Jorge Magalhães também traça a história da Agência Portuguesa de Revistas, sobretudo enquanto editora especializada em banda desenhada, faceta pela qual é conhecida hoje em dia (Magalhães 1995).

à discussão acerca do "modelo cultural" estrangeiro vigente nessa época e, portanto, exclusivamente centradas nas línguas e culturas francesa e inglesa, tal como refere Assis Rosa (2017: 442-444). A contracorrente deste debate acerca de quando e como se operou em Portugal uma alteração em termos da cultura estrangeira dominante, a língua espanhola surge, a partir da década de 50, não apenas como um dos principais idiomas de partida das traduções portuguesas publicadas, mas como *a* fonte mais frequentemente usada. Este questionar da perspetiva binária, nomeadamente através da problematização do conceito de "modelo (ou predomínio) cultural", confirma o contributo inovador que uma abordagem bibliográfica e quantitativa pode trazer à história da tradução, tal como defendem Zhou e Sun (2016). Contudo, não é dessa discussão que este ensaio se ocupa.

A admiração causada pelo domínio quantitativo subsiste para além da discussão acerca da hegemonia cultural ou mesmo puramente linguística, e cabe à história da tradução tentar interpretá-lo e explicá-lo. O maior número de títulos traduzidos e publicados em Portugal nas décadas 50 e 60 tem origem em Espanha, ou, dito de outra forma, nesse intervalo de tempo a língua espanhola deu a Portugal mais obras do que qualquer outro idioma: de acordo com Seruya (2009: 83), na década de 50, os títulos de origem espanhola representaram 38% da totalidade de traduções publicadas, enquanto as obras de língua inglesa corresponderam a 33%, e as de origem francesa e italiana a 21% e 5% respetivamente. Na década de 60, as traduções de espanhol ocupam 53% do universo das traduções, em contraste com os 29% da língua inglesa (combinando os dados para a Grã-Bretanha e para os Estados Unidos), 12% da língua francesa e 2% de origem italiana (Seruya 2009). Duas questões fundamentais se impõem de imediato na tentativa de compreensão desta vaga de traduções, entendida como um número manifestamente grande de traduções que subitamente surgiu no contexto da edição em Portugal: porque razão se deu este fenómeno?, que efeitos é que ele teve?

Começando pela primeira questão e confirmando a "dificuldade em procurar e encontrar explicações para os fenómenos tradutórios" (Seruya 2018: 34), vários fatores se cruzam na possível explicação desta vaga de traduções de espanhol, incluindo algumas das características do próprio género literário em causa, o gosto do público-alvo, e questões relacionadas com a censura que caracterizava a época. Contudo, o ponto de partida parece ter consistido na agência extratextual — aplicando aqui o conceito que Paloposki sugere[3] — não de um

[3] Segundo a proposta de Paloposki (2009: 191) referindo-se aos tradutores, "extratextual agency [consists] of the selection of books to be translated".

tradutor mas da empresa editora portuguesa responsável não só por publicar a maior parte das traduções literárias de espanhol que chegaram ao nosso país nas décadas de 50 e 60, mas também por abrir caminho à sua concorrente e, assim, juntamente com esta, introduzir em Portugal, durante esses vinte anos, 91% dos títulos oriundos de Espanha[4]. De um total de cerca de 4850 obras originalmente em espanhol, mais de metade foram dadas à estampa pela Agência Portuguesa de Revistas. Fundada em 1948 por Mário de Aguiar (1914-?) e António Joaquim Dias (1914-1976), sob a designação Aguiar & Dias Lda, cerca de um ano depois já se tornara conhecida como Agência Portuguesa de Revistas. Por essa altura também já expandira a sua atividade inicial como empresa de distribuição de revistas, nomeadamente de moda, e acumulara a função de editora, primeiro da revista *Mundo de Aventuras*, de banda desenhada para um público infantojuvenil, e depois da *X Magazine*, de literatura policial, e da *Plateia*, sobre cinema. Estas três categorias, as quais se tornariam linhas temáticas estruturantes da atividade da editora, tal como fica patente nos seus catálogos e não obstante os diferentes formatos de publicação a que se refeririam, estabelecem desde logo a sua associação à vertente "popular" ou "de entretenimento" do universo da edição.

Foi em 1951 que a Agência Portuguesa de Revistas iniciou a publicação das traduções literárias de espanhol. Segundo a hipótese de João Manuel Mimoso na sua história dos primeiros anos da Agência Portuguesa de Revistas (Mimoso s.d.), teria sido a necessidade de encontrar representações — isto é, títulos para distribuir e comercializar em espaço luso — que teria levado Mário de Aguiar até Espanha. A proximidade geográfica, a consequente facilidade de comunicação, a semelhante situação sociopolítica, nomeadamente em termos das limitações levantadas pelos respetivos sistemas censórios, e da clausura cultural própria de regimes ditatoriais poderão ter influído nesta escolha que Mário de Aguiar fez para a sua jovem editora. A atenção do universo editorial português estava sem dúvida desperta para o que se passava no país vizinho, tal como indica a frequência com que o tema vinha sendo referido por esse meio profissional até então. Durante os anos 40, os editores, distribuidores e livreiros portugueses viram surgir, de forma sistemática, no órgão mensal do seu grémio, a revista *Livros de Portugal*, artigos variados sobre o panorama editorial espanhol. Poucos anos depois da fundação em Lisboa da Livraria Luso-Espanhola com a finalidade de expandir as edições espanholas no nosso mercado, quase todos os meses essa revista publicava notícias, normalmente laudatórias, acerca da indústria editorial espanhola, visitas de livreiros de Madrid a Lisboa ou "Intercâmbios intelectuais"

[4] Salvo indicação contrária, os dados quantitativos extraídos da base bibliográfica "Intercultural Literature" referidos neste ensaio reportam-se a outubro de 2019.

entre os países vizinhos. Alguns desses artigos chegavam mesmo a incentivar a imitação portuguesa dos exemplos espanhóis, como ilustra um título de 1946: "Protecção ao livro. Sigamos o exemplo da Espanha. Isenção de impostos. Barateamento de papel".

A primeira importação espanhola da Agência, tal como era conhecida no seu meio, foram coleções de cromos organizados em envelopes-surpresa, uma ideia, desconhecida no nosso país (Mimoso s.d.), da autoria da Editorial Bruguera. Com sede em Barcelona, a Bruguera fora criada em 1939 como resultado da transformação da Editorial El Gato Negro, fundada por Juan Bruguera em 1910 (Guiral 2010). Especializada na publicação de banda desenhada, tal como sugere o título do estudo de Antoni Guiral, *Cuando los cómics se llamaban tebeos. La escuela Bruguera (1946-1967)*, na altura em que Mário de Aguiar entra em contacto com a editora catalã esta

> además de proseguir la publicación de tebeos, inunda el mercado con la publicación de novelas rosa y "del oeste", en especial de Corín Tellado y Marcial Lafuente Estefanía. Este tipo de producto, de bajo coste, constituía aún una de las partes más importante de la producción y exportación de Bruguera. (*El País*, 9 junho 1982)

Efetivamente, de acordo com Mimoso (Mimoso s.d.), frente ao "império de entretenimento gráfico" que encontrou na Bruguera, a qual publicava "desde os livros infantis até aos romances para adultos, passando por todo o tipo de publicações para jovens", Mário de Aguiar terá visto na editora catalã um modelo para a sua Agência Portuguesa de Revistas, "e voltou da Catalunha com a cabeça cheia de projetos e a mala cheia de títulos".

Entre estes contavam-se as ditas novelas, pequenas narrativas de ficção, de carácter simples e capas coloridas e final sempre feliz, que a Agência começou a publicar em novembro de 1951 integradas em quatro coleções: "Pimpinela", "Rosa", "Serviço Secreto" e "Bisonte". Tratava-se de livros de bolso, com 15 cm e entre 120 a 160 páginas, que, por um preço acessível, ofereciam aos seus leitores entretenimento e evasão: de acordo com um cartaz publicitário para a Feira do Livro de 1953, a editora segmentava-as da seguinte forma: "Pimpinela" era uma coleção "de amor e aventura", a coleção "Rosa" era de "amor", "Serviço Secreto" designava uma série "policial" e as "aventuras" estavam representadas pela coleção "Bisonte" (Mimoso s.d.). De facto, tal como foi desde logo notado por Seruya (2009) e por Assis Rosa (2017), estas obras não integram o cânone da chamada literatura erudita; pelo contrário, evidenciam as características da literatura "popular", ou melhor, "de massas" ou "de entretenimento", identificadas, por exemplo, por Carlos Nogueira (2012: 197):

> a forma de comercialização ou exposição; a fragilidade da edição; os destinatários privilegiados (digamos, para já, apesar da ambiguidade do termo, "populares"); a brevidade dos textos; a linguagem objectiva, concreta, clara; a economia dos recursos que concorrem, em muita da literatura dita culta, para a densidade ou opacidade semântica e técnico-estilística do texto literário, recorrendo a códigos que facilitam a adesão aos produtos desta cultura impressa; a simplicidade das estruturas e dos enredos; a precipitação da intriga, que dispensa desvios significativos; os protagonistas heróicos; os finais fechados com soluções tipificadas, tendentes para o "final feliz" ou moralizador; as concepções dualistas do bem e do mal; as emoções inequívocas, contrastantes; as ideias preconcebidas; o gosto pelo idealismo; a superficialidade crítica, cómica ou irónica; a propensão para o sentimentalismo; o tom coloquial e o comprometimento com a oralidade, etc.

A natureza formulaica e de fácil reprodução destas narrativas "de entretenimento", bem como o preço acessível, provável coadjuvante do êxito comercial, terão determinado de modo significativo a dimensão a que estas edições elevaram o espanhol enquanto língua de origem das traduções literárias publicadas em Portugal, a qual surge, então, indissociável do género literário em questão. O aumento significativo e gradual, ao longo dos anos, do volume destas traduções acusa o sucesso da iniciativa. De facto, pouco tempo depois de ter lançado as primeiras quatro coleções de novelas, a Agência Portuguesa de Revistas lançou oito coleções adicionais de traduções, entre o início de 1954 e finais de 1955: as policiais "Detetive" e "F.B.I."; a de *western* "Búfalo"; e as sentimentais "Madrepérola", "Andorinha", "Orquídea", "Camélia" e "Amorzinho" (Mimoso s.d.). No final da década de 60, a Agência tinha dado à estampa pelo menos trinta e cinco coleções onde se incluíam novelas traduzidas a partir do castelhano (Tabela 1):

Tabela 1. Lista das coleções com novelas traduzidas a partir da língua espanhola publicadas pela Agência Portuguesa de Revistas, entre 1950 e 1970, por ordem alfabética.

Título da colecção	Início da Publicação
Açucena	1963
Amorzinho	1955?
Andorinha	1953
Arizona	1957
Bisonte	1952
Boa-Fé	1960?
Bravos do Oeste	1965?

Título da colecção	Início da Publicação
Madrepérola	1954
Mãos no Ar	1967
Negra	1957
Orquídea	1955
Pérola	1957
Pimpinela	1951
Pólvora	1959?

Brigada de Homicídio	1967
Búfalo	1954
Camélia	1955
Carabina de Ouro	1967
Cisne	1959?
Corado	1967
Cowboy	1961
Detective	1953
Dois homens bons	1959
F.B.I.	1955
Gangsters	1962

Primavera	1968? (único)
Rosa	1951
Rubi	1961
Rurais do Texas	1968
Selecções F.B.I.	1959?
Sérgio Duval	1961?
SS — Serviço Secreto	1952?
Valentes	1959?
Vénus	1959?
Violeta	1957

A maior parte destas coleções são mencionadas na base bibliográfica Intercultural Literature. De entre as outras, referidas por Mimoso (Mimoso s.d.), não foi possível comprovar a inclusão de textos espanhóis nos casos de "Seis Balas", "Fúria de Bravos", "Sally Baxter — Reporter, "Shirley Flight — Hospedeira do Ar", "Kit Hunter — Amazona" e "Chiquitina" e, portanto, estas não foram incluídas na listagem acima (apesar da probabilidade implícita no título de coleção "Chiquitina")[5]. Isto significa que o número total de títulos de livros traduzidos a partir do castelhano e publicados pela Agência Portuguesa de Revistas foi superior ao que se obtém atualmente junto da base bibliográfica Intercultural Literature, mas perante a impossibilidade de o completar no âmbito deste estudo e uma vez assumido o carácter parcialmente transitório de dados resultantes de pesquisas que dificilmente atingem o seu ideal de exaustividade, como é o presente caso (Seruya 2009:72), é possível avançar para considerações gerais. Não se trata de concordar com Xiaoyan Zhou e Sanjun Sun (2016: 19) quando no seu estudo sobre história da tradução baseada numa abordagem quantitativa e bibliográfica afirmam, na esteira do historiador da edição Robert Darnton, que "[b]ibliographic data sources, no matter how flawed or distorted, provide enough material for translation historians to construct a general picture of the

[5] Para além destas, e de acordo com a base bibliográfica, já na década de setenta foram lançadas outras coleções com traduções de espanhol: "Novela Negra" (1971) e "Patrulha de Combate" (1976). É ainda listado, na base bibliográfica e no catálogo *online* da Biblioteca Nacional, um único número da coleção "Coral" (número 43, *Ele era assim*, de 1960), mas dado que esta coleção foi publicada por outra editora, e o número 43 é o único que está em falta na listagem correspondente, a qual se encontra completa pelo menos do primeiro ao centésimo número, é possível que a indicação que refere a editora Agência Portuguesa de Revistas para o número 43 seja um erro de catalogação. O mesmo acontece com o número 15 da suposta coleção "Dália" da Agência Portuguesa de Revistas.

translation history", mas sim de reconhecer a diminuta probabilidade de que os dados em falta venham alterar drasticamente os traços gerais que se podem desde já perceber, à semelhança dos tais mapas do Novo Mundo "which showed the contours of the continents, even though they did not correspond very well to the actual landscape" (Darnton 2002: 240).

A maioria das coleções editadas tinha muitas semelhanças com as que eram publicadas no outro lado da fronteira ibérica, nomeadamente os seus títulos, que em solo português correspondiam normalmente de forma literal aos espanhóis, sugerindo, tal como estes, não só a categoria temática a que cada pequeno volume pertencia, mas também o público a quem se dirigia (a título de exemplo, as primeiras coleções da Agência, "Pimpinela", "Rosa", "Serviço Secreto" e "Bisonte" correspondiam às espanholas "Pimpinela", "Rosaura", "Servicio Secreto" e "Bisonte"). Do mesmo modo, os títulos que as pequenas narrativas recebiam em Lisboa costumavam corresponder diretamente às suas designações em espanhol (a título de exemplo, *La ley no ha muerto* é em Portugal *A lei não morreu*; *Grabad mi epitafio* deu origem a *Gravem o meu epitáfio*, *Castelos de nuvens* é a versão portuguesa de *El Castillo de nubes*). Esta opção terá origem na simplicidade retórica dos títulos espanhóis, visto que ela não se verifica no caso de títulos de narrativas semelhantes de origem francesa, vertidas para português pelos mesmos tradutores, quando estes são mais metafóricos e idiomáticos (na coleção "Negra", por exemplo, *Bombes a tout casser* traduziu-se como *Operação 'Pirojnia'*, *Luc Ferran voit rouge* como *Luc Ferran parte em missão*). Este tipo de paratexto constituía assim, relativamente à edição espanhola, um marcador de semelhança, por um lado, e de diferença, por outro, uma vez que era o único elemento que distinguia as capas que, juntamente com os textos, a Agência comprava à Bruguera e que eram publicadas em ambos os países (Mimoso s.d.).

No entanto, nem todos os livros de cada coleção espanhola chegavam a Portugal, como ilustra o exemplo da coleção "Bisonte" cujos números onze e treze portugueses, *Aves de Rapina* de Tex Taylor e *Soldados sem Bandeira* de M. de Silva, respetivamente, correspondem em Espanha aos números 238 (*Aves de rapiña* de Tex Taylor) e 254 (*Soldados sin bandera* de M. de Silva). Isto compreende-se considerando que, por norma, as coleções começaram a ser publicadas em Espanha muito tempo antes de estarem disponíveis aos leitores e leitoras portugueses (a "Bisonte", neste caso, foi lançada em Espanha em 1947 e em Portugal quatro anos depois), e que a frequência da publicação era semanal em Espanha e quinzenal no nosso país, pelo menos inicialmente na década de 50. Não foi possível apurar quem tomava este tipo de decisão, mas é possível que fosse José de Oliveira Cosme (1906-1973), no seu papel de diretor literário da Agência

(Mimoso s.d.). Também acontecia publicarem-se em Lisboa os mesmos títulos, mas em coleções diferentes — como é o caso de *Dos Veces el Amor*, de Maria Esperanza Neyra, incluída pela Bruguera na coleção "Madreperla" e em Portugal na coleção "Amorzinho" como "O amor veio duas vezes" (tradução de Mário Leal).

É, então, no âmbito de uma trintena de coleções que deve ser entendido o total de cerca de 2687 títulos que a Agência publicou como traduções realizadas a partir da língua espanhola, e que correspondem a 55% do total publicado nas duas décadas em questão. Se lhe adicionarmos os títulos publicados com a chancela de Mário de Aguiar, concluímos que este editor foi responsável por 58% das traduções literárias publicadas em forma de livro e realizadas a partir da língua espanhola nesse período de tempo (Figura 1). Trata-se de obras das coleções "Chama", "Valentes", "Pólvora", "Espaço" e "Dois homens bons" que

> compartilhavam com as da Agência o característico aspecto gráfico e a distribuição. Além disso, eram anunciadas nas outras publicações da Agência como edições suas e contribuíam para o número de títulos que a editora orgulhosamente anunciava como próprios. (Mimoso s.d.)

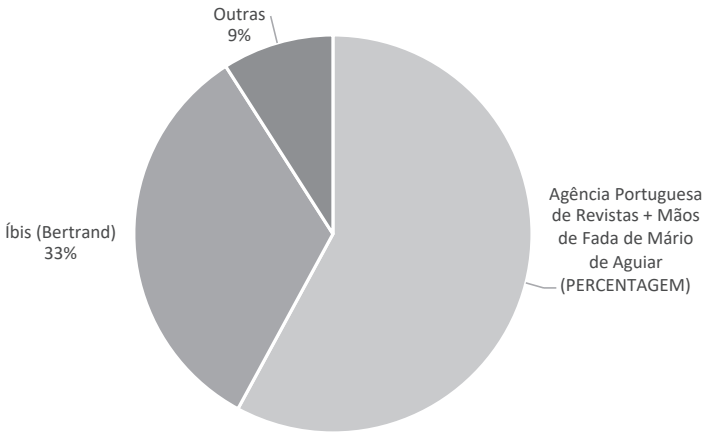
Esta editora, sob a designação "Mário de Aguiar" ou "Mãos de Fada", a revista com que Aguiar iniciou a sua carreira, terá surgido no seguimento de um eventual desentendimento entre os dois fundadores da Agência, como especula Mimoso (Mimoso s.d.):

> provavelmente, [...] terá havido um desacordo entre Mário de Aguiar e António Dias: o primeiro queria publicar mais, sempre mais colecções; o segundo queria limitar a dispersão de títulos... e então Mário de Aguiar resolveu a questão através da sua própria editora.

No entanto, de acordo com os dados da bibliografia *Intercultural Literature*, pelo menos um caso, o da coleção "Pólvora", aponta para a possibilidade de a atividade da editora de Mário de Aguiar estar relacionada com outras questões, possivelmente de estratégia editorial ou financeira, uma vez que as obras desta série eram publicadas por ambas as editoras de forma alternada e periódica.

É possível afirmar ainda que a editora de António Joaquim Dias, "o discreto responsável pela rede de distribuição", e Mário de Aguiar, "homem fervilhante de ideias e pleno de optimismo" que "terá sido [...] o motor que catapultou a Agência Portuguesa de Revistas aos céus", esteve, ainda que de forma indireta, na origem de mais 33% do total de títulos traduzidos. Daqui resulta que, recorrendo a uma perspetiva sincrónica, é possível associar a Agência Portuguesa de Revistas a 91% das traduções publicadas (ver Figura 1).

Figura 1. Percentagem de títulos traduzidos do espanhol por editora, entre 1950 e 1970.



Efetivamente, se por um lado a onda de traduções do espanhol se ficou a dever ao interesse por parte da Agência Portuguesa de Revistas em importar obras do país vizinho, por outro lado ela também resultou do ímpeto concorrente que tal diligência suscitou na Editorial Íbis. Esta empresa fez vir a público vinte e seis coleções que não só se assemelhavam às da Agência como faziam uso da mesma fonte catalã (Tabela 2).

Tabela 2. Lista das coleções com novelas traduzidas a partir da língua espanhola publicadas pela Editorial Íbis, entre 1950 e 1970, por ordem alfabética.

Título da Coleção	Início da Publicação
Acção e Crime	1959
Arquivo Secreto	1965?
Califórnia	1959
Califórnia Extra	1960
Colorado	1960
Colorado Extra	1960
Colt	1960
Colt Extra	1961
Coral	1958
Corinto	1968?
Dália	1959?
Dois Corações	1968
Flor	1963
Histórias	1959?

Título da Coleção	Início da Publicação
Histórias para Rapazes	1963?
Kansas	1959
Kansas Extra	1962?
Legiões Brancas	1964?
Metralha	1964
Metralha. Volume Duplo	1968
Oeste	1962?
Ordem para Matar	1968?
Ponto Roxo	1962
Rio Bravo	1963
Selecções Acção e Crime	1964?
Sissi	1960

De acordo com Mimoso (Mimoso s.d.), a Íbis nasceu por iniciativa do representante da Editorial Bruguera em Portugal, Francisco Más, e outros sócios, em 1956, quando a importação por parte da Agência Portuguesa de Revistas de diferentes tipos de publicações criadas pela editora de Barcelona já tinha dado provas sólidas de êxito. Segundo aquele historiador, "as lições desse sucesso, de que a editora portuguesa era a principal beneficiária, não se devem ter perdido em Francisco Más" quando decidiu alargar a sua representação da Bruguera à edição, impedindo assim que a Agência Portuguesa continuasse a adquirir os direitos às publicações catalãs diretamente junto da editora estrangeira:

> doravante a Agência teria que negociar com esse intermediário e nas suas condições. E se a Íbis se decidisse pela publicação própria de um qualquer título, então a Agência não poderia almejar a mais do que a um papel de simples distribuidora de uma publicação alheia. (Mimoso s.d.)

Daqui decorre um dos "efeitos", na expressão de Pym (1998: 5), da vaga de traduções do espanhol: o incentivo à publicação de narrativas de autores e autoras portugueses, em nome próprio e sob o disfarce da pseudotradução.

No seguimento da criação da Editorial Íbis em 1957, e como resposta ao imperativo, criado por essa concorrente, de se libertar da dependência da Bruguera, a Agência Portuguesa de Revistas parece ter feito, na opinião de Mimoso (Mimoso s.d.), uma "tentativa de ocupação atempada de vários segmentos do mercado, com séries cuja continuidade estivesse à partida assegurada, para elevar barreiras à entrada de novos concorrentes". Indo mais longe, podemos concluir, a partir da análise bibliográfica das coleções de traduções publicadas depois de 1957, que é proveitoso aplicar aqui uma perspetiva que extrapola o âmbito de atividade da Agência. Assim, se considerarmos a editora Mãos de Fada de Mário de Aguiar como uma falsa concorrente da Agência, por partilharem o mesmo proprietário, podemos colocar a hipótese de ela ter funcionado como um mecanismo de proteção e reforço da posição da Agência no mercado editorial, perante o surgimento da concorrente direta, Íbis. Isto permite-nos considerar como um todo as diferentes iniciativas de Mário de Aguiar e António Joaquim Dias ao enfrentar a necessidade de encontrar uma fonte de textos alternativa à editora catalã: a introdução de um novo subgénero literário, ficção científica, através da coleção "Espaço"; o recurso a obras publicadas por outras editoras espanholas, incluindo traduções espanholas; e a criação de um palco para a autoria nacional — ainda que nem sempre assumida. É possível que um outro recurso usado tenha sido o da introdução de obras de outras nacionalidades, particularmente francesa, mas o âmbito do presente estudo não permite mais do que especular. O facto de estas resoluções serem transversais aos dois

selos editoriais justifica a consideração das mesmas como fazendo parte de uma só estratégia.

Ainda que a Bruguera não fosse a única fornecedora de textos de partida para as traduções portuguesas de espanhol pelo menos já desde 1955, data de início da coleção "F.B.I.", a qual era decalcada da coleção homónima da Editorial Rollán, de Madrid, a partir sobretudo de 1957/8 passaram a publicar-se obras vindas de outras empresas editoriais espanholas. Estas traduções vieram juntar-se às traduções feitas a partir da Bruguera que a Íbis passou a publicar, reforçando o número total de títulos vertidos a partir do espanhol, o qual sofre um aumento considerável na década de 60. De Madrid chegavam títulos da editora Rollán (incluindo mais um decalque, da coleção "Valientes"), Toray (usada em várias coleções como, por exemplo, nas "Selecções F.B.I."), Pueyo (que contribuiu para a coleção "Orquídea"), Gilsa (na coleção "Chama"), e ainda da editora Cid (para "Dois homens bons"). De Barcelona lançou-se mão da editora Mateu, cujos títulos surgiram por exemplo na coleção "Cisne", e incluiram casos de traduções realizadas em castelhano a partir de obras inglesas. Ou seja, a coleção portuguesa apresentava as chamadas traduções indiretas. É de referir, a propósito, que também a Íbis publicou traduções indiretas, com as coleções ilustradas "Histórias" e "Histórias para rapazes", embora estas não fossem no domínio da literatura popular.

Começaram também a publicar-se narrativas assinadas por autores portugueses, as quais foram sendo apresentadas aos leitores e leitoras de duas formas: assumindo e escondendo a autoria nacional. Tal como sublinha Mimoso (Mimoso s.d.), a coleção "Romances de Amor", de 1958, da responsabilidade da Mãos de Fada de Mário de Aguiar, não só era composta por obras de autores portugueses como era caracterizada por capas que com duas espessas linhas horizontais, de cor vermelha e verde, reforçavam a nacionalidade dos mesmos. Antes disto, em 1956, fora inaugurada a coleção "Cristal", baseada em obras originais da escritora, tradutora e atriz Alice Ogando (1900-1981), já publicadas com outros selos editoriais.

Paralelamente, no ano anterior, 1957, saíra do prelo a coleção "Violeta", a qual reunia não só traduções portuguesas de narrativas de autores espanhóis, mas também narrativas de autores portugueses publicadas como traduções, isto é, pseudotraduções, de acordo com a aceção proposta por Gürçağlar (2014: 516): "texts that are regarded as translations in the target culture although they lack a corresponding source text in any foreign culture." De facto, este método alternativo de fornecer as coleções de traduções, "mimetic practice of literary translation" (Vanacker e Toremans 2016: 37), que neste caso não corresponde a uma escolha do autor-tradutor mas dos editores, sendo motivada sobretudo

pelo interesse comercial como previsto por Toury (2005: 13), assentava na indicação paratextual da existência de um autor ou autora de nome estrangeiro e de um tradutor ou tradutora de nome português, e foi amplamente usada, transformando o conteúdo de vários projetos das duas editoras. Por um lado, os pseudónimos empregues por cada um dos autores portugueses eram frequentemente múltiplos, aumentando assim o número de títulos que cada autor criava; por outro lado, o recurso a este expediente foi transversal aos diferentes subgéneros populares que as duas editoras publicavam; além disto, foi uma solução usada independentemente do ano de início da coleção, ou seja, a partir de 1957 as pseudotraduções figuraram tanto em catálogos de coleções criadas a partir desse ano como de coleções que haviam sido lançadas havia tempo. A título de ilustração, podemos remeter para a coleção "Amorzinho", a qual, inaugurada por volta de 1955, começou a partir do número sessenta e um, cerca de três anos mais tarde, a publicar originais de Alice Ogando (como James O'Brien, Marge Grey, Marcel Tudor, Henry Marcel, Jorge Santilhana, e Jane Luce, todos eles "traduzidos" por Ogando); e para a coleção "Vénus", criada em 1958 ou 59 e composta por pseudotraduções. Outros exemplos são as coleções "Arizona", "Bisonte", "Camélia", "Detective", "Rosa" e "Serviço Secreto". O recurso à pseudotradução não só se revelou uma forma importante de garantia de sobrevivência das coleções — e correspondente satisfação da eventual expectativa por elas já criada junto dos leitores e leitoras — como também permitiu a expansão desse ramo da atividade desta editora considerada um "império editorial" (Magalhães 1995).

Tratar-se-ia, então, de um panorama composto por pseudoconcorrência editorial, pseudotradução, e pseudoautoria literária. Quanto a esta, grande parte dos autores espanhóis destas narrativas, e não apenas nos subgéneros mais tradicionalmente associados ao uso de tal artifício, como o policial e o *western*, usam pseudónimos, incluindo os autores publicados com mais frequência neste contexto: na categoria da narrativa chamada "cor de rosa" ou sentimental, Corín Tellado (conhecida como a escritora mais prolífica da história da literatura espanhola e com cerca de 420 títulos em português entre perto de 5.000 obras no conjunto das duas décadas) designa Maria del Socorro Tellado López (1926-2009) e Sergio Duval, que dá o nome a uma das coleções da Agência, corresponde a Miguel Cussó Giralt (1921-1987). Nas novelas do faroeste, Keith Luger (com cerca de 127 títulos) é o pseudónimo de Miguel Oliveros Tovar (1924-1985) e ainda que o proeminente representante do *western* espanhol M. A., ou Marcial Antonio Lafuente Estefanía (1903-1984) tenha assinado múltiplas novelas com o seu nome, o pseudónimo M. L. Estefanía, correspondente a três autores distintos (seus filhos e neto, Federico Maria Lafuente Estefanía, Francisco Maria Lafuente Estefanía e Federico Lafuente Beorlegui),

surge associado a 235 títulos (Camus 2008: 154). No domínio da novela policial, os irmãos Antonio Vera Ramirez (1934-) e Francisco Vera Ramírez (1936-2019) assinam respetivamente como Lou Carrigan e Mortimer Cody.

O uso do pseudónimo foi partilhado pelos autores dos textos de partida das reais traduções de espanhol e pelos autores portugueses quando estes se convertiam em pseudotradutores. Embora fosse possível um autor ter nacionalidade portuguesa apesar de o seu nome ser estrangeiro, como no caso, por suposição, de um nome como "Alexandre O'Neill", a não assunção da nacionalidade portuguesa concretizava-se de forma dupla: através da ficção de que determinados textos eram traduções (interlinguísticas) quando na realidade não o eram (isto é, da criação de uma pseudotradução), e através do uso do artifício que esta ficção pede: um pseudónimo, logicamente estrangeiro, para o autor. Entendida a prática da pseudotradução nas coleções da Agência Portuguesa de Revistas e da editora Mário de Aguiar como uma estratégia subordinada a objetivos editoriais e comerciais, três das motivações para o uso de um pseudónimo realçadas por Camus Camus no estudo da narrativa do faroeste durante o franquismo aplicam-se também aos pseudoautores portugueses: "the belief that a pseudonym confers greater prestige on a work than a familiar name", "when writing subliterature" e "at the request of an editor" (Camus 2008: 149). Do último caso encontramos um exemplo referido em Mimoso (Mimoso s.d.), a imposição da nacionalidade inglesa para o pseudónimo a ser usado pela autora Armanda Seabra.

Aqui, para além da questão das nacionalidades escolhidas ou impostas e da relação que estabelecem com os diferentes subgéneros literários — considerações que cabem num estudo que não restrinja o seu foco às traduções de apenas uma língua —, importa considerar também a relevância das escolhas de género sexual feitas pela pseudonímia. A segmentação do mercado da literatura popular de acordo com o critério do género sexual do público leitor é uma das diferenças mais importantes que Roselyne Mogin-Martin (2012: 7) identifica na comparação com a literatura popular em Espanha antes e depois da guerra:

> Las diferencias, sin embargo, son muchísimas, empezando por la segmentación del lectorado. Las novelas de antes se dirigían a todos los públicos, masculinos y femeninos, mientras que ahora cada sexo tiene sus colecciones : es evidente que "Pimpinela", "Rosaura", "Ampola", "Alondra", "Madreperla", "Camelia" etc… son para mujeres, y proponen novelas de amor, mientras que "Bisonte", "Búfalo", "Salvaje Texas" y demás nombres que hacen referencia a la «virilidad» de las películas del Oeste son para los hombres y proponen novelas de aventuras. También, hay una segmentación de los autores, ya que las mujeres escriben para las mujeres, y los hombres para los hombres. Se supone entonces que sus universos mentales — por no decir sus cérebros — son totalmente diferentes, y

> hay que ofrecerles las producciones que corresponden a sus respectivos gustos y aficiones.

Ilustra estas afirmações o exemplo de Marcial Lafuente Estefanía, que "firmaba, al principio de su carrera como 'Tony Spring' 'Arizona', 'Dan Lewis' y en las novelas rosas se convierte en 'Cecilia de Iraluce' o 'María Luisa Beorlegui'" (Gómez Ortíz 2000: 137). A segmentação ao nível dos autores vem ainda corroborar a ideia defendida por Charlo (2001: 178) de que foi desde da chegada da Editoral Bruguera ao mercado espanhol, em meados da década de quarenta, que as mulheres começaram a dominar o género sentimental.

Em termos das traduções da Agência Portuguesa de Revistas, verificam-se atitudes distintas relativamente às diferentes coleções: de uma forma geral, no que diz respeito às coleções orientadas para o público masculino, a Agência segue o preceito assinalado para a autoria espanhola. Deste modo, as versões que compõem as coleções "Gangsters" e "Patrulha de Combate", por exemplo, são exclusivamente assinadas por nomes masculinos. A coleção "Arizona" é, de igual modo, resultado do trabalho de quarenta e quatro tradutores (homens), alguns deles responsáveis por seis ou mais títulos cada um, e apenas três tradutoras, cada uma delas com apenas um título, num total de quarenta e sete nomes. Contudo, no domínio da literatura sentimental, encontramos uma grande parte de traduções atribuídas a nomes masculinos, pelo que não há uma hegemonia marcada por parte das tradutoras. Na verdade, no caso da coleção "Camélia", por exemplo, em cinquenta e um nomes responsáveis pelas traduções metade são femininos e outros vinte e cinco são masculinos, sendo que a indicação "M. Grandella" não é passível de ser contabilizada. Disto é reflexo a maioria masculina dos pseudónimos usados por Ogando no exemplo referido acima, onde de entre seis pseudónimos empregues na coleção "Amorzinho" apenas dois, Marge Grey e Jane Luce, são femininos[6], bem como o facto de os nomes fictícios adotados pelo autor Tomás Ribas (1918-1999) nas coleções "Violeta" e "Vénus" serem masculinos: Emygdio Di Rocca, Tec Barris e Tom E. C. Cliff (Mimoso s.d.). Uma explicação para esta distinção que se observa relativamente aos tradutores e tradutoras dos diferentes subgéneros da literatura de entretenimento pode residir no facto de as coleções tipicamente pensadas para o público feminino corresponderem a um género literário com que o público português estaria mais familiarizado, por ser mais antigo na tradição literária

[6] Ogando também usou o pseudónimo Pilar Kay nas coleções "Andorinha", "Madrepérola", "Pimpinela" e "Rosa" na década de setenta e, antes disto, na coleção "Cristal", baseada em antigos originais seus.

portuguesa, incluindo o facto de ter cultores do género masculino (Guerreiro 1983).

Uma das consequências da ausência de uma hegemonia feminina no âmbito da tradução da novela sentimental, de forma a compensar a preferência por parte da editora pela atribuição a tradutores (homens) das composições de tema policial, de ação e de aventuras no faroeste, é o predomínio quantitativo dos tradutores do género masculino no cômputo geral das traduções de espanhol da Agência Portuguesa de Revistas: os três tradutores mais prolíficos são, por ordem decrescente, Adelino dos Santos Rodrigues (?-?), responsável por 293 títulos num universo de perto de 5.000 obras traduzidas no total das duas décadas em apreço, Pedro Santos (?-?), com 130 traduções e Alice Chaves (?-?), com 128 traduções.

É interessante verificar também a diferença de posicionamento entre as duas principais editoras quanto a esta questão, apesar de coevas e de partilharem muitos tradutores e tradutoras: em contraste com o que acontecia na Agência Potuguesa de Revistas, na Íbis as diferentes coleções são, de forma geral, compostas por traduções elaboradas tanto por mãos masculinas como femininas, incluindo em particular as coleções "Rio Bravo", "Kansas" e "Legiões Brancas". Talvez para isto tenha contribuído o facto de Jaime Más, filho do cofundador da Íbis, Francisco Más, se contar entre o corpo de tradutores e tradutoras da editora e ter podido, assim, disseminar pela editora uma visão mais equilibrada das relações que a tradução enquanto reescrita estabelece com os seus leitores e leitoras, por um lado, e com os autores e autoras, por outro.

Observações finais

A escolha da metáfora da inundação, recorrente em Espanha nas referências ao êxito que as coleções de novelas da Editorial Bruguera aí tiveram, pode ser reproduzida como forma de nos referirmos ao domínio das traduções de espanhol publicadas em Portugal em meados do século xx. Até recentemente, a discussão sobre as línguas de que mais frequentemente se traduzia durante o Estado Novo não costumava centrar-se no espanhol, pelo que a constatação que emerge da análise dos dados bibliográficos referentes às décadas de cinquenta e sessenta do século xx provoca admiração: a maioria quantitativa pertence, efetivamente, às traduções realizadas a partir desse idioma. Este fenómeno deve-se às publicações de duas editoras, a Agência Portuguesa de Revistas e a Íbis. A primeira tem um papel destacado na consideração desta vaga de traduções, pois embora não tenha sido diretamente responsável por toda a sua dimensão, foi quem a iniciou e quem, assim, abriu caminho ao contributo da Editorial Íbis.

Os grandes números deste movimento de importação e tradução prendem-se também com o género literário em causa — a literatura de entretenimento, a qual se prestava a ser publicada em massa, com uma grande periodicidade e num formato pequeno, de livro de bolso, e a preço acessível, como era o caso destas traduções de espanhol.

Um dos efeitos desta vaga de traduções foi o estímulo à autoria nacional, em particular na forma de pseudotradução. A partir da criação da editora Íbis no final da década de cinquenta, a dificuldade sentida pela Agência Portuguesa de Revistas no acesso aos textos de partida espanhóis determina, entre outras soluções, o incremento da publicação de obras de autores portugueses, em particular na forma de pseudotradução. Este artifício veio colocar os autores portugueses num plano comparável ao dos autores espanhóis em termos do recurso ao pseudónimo, ainda que diferentes motivações possam para isso ter concorrido de parte a parte e que o intuito primário dos autores-pseudotradutores portugueses fosse fundamentalmente distinto.

O formato específico da coleção pode ter influído na opção pelo recurso à criação nacional e à pseudotradução. As traduções que haviam já constituído uma verdadeira vaga espanhola até esse momento foram exclusivamente publicadas no âmbito de coleções, e tinham, portanto, um carácter periódico gerador de expectativas junto dos leitores, o que pode ter reforçado a necessidade de uma continuidade menos vulnerável do ponto de vista de iniciativas concorrentes, a qual se conseguia através da publicação de obras de autores portugueses. O aparente contraste entre esta política editorial e, por exemplo, o "claudicante" curso da literatura de aventuras portuguesa (Rêgo e Castelo-Branco 2003: 89) é uma das avenidas de investigação abertas a estudos futuros.

Bibliografia

Camus, Maria del Carmen Camus. 2008. "Pseudonyms, pseudotranslation and self-censorship in the narrative of the west during the Franco dictatorship." In *Translation and censorship in different times and landscapes*, Teresa Seruya e Maria Lin Moniz (eds.). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 147-162.

CECC and CEAUL/ULICES. 2010. *Intercultural Literature in Portugal 1930-2000: A Critical Bibliography*, 2019 last update. (Open-access data-base: http://www.translatedliterature-portugal.org; accessed October 2019).

Charlo, Ramón. 2001. "La novela sentimental". *La novela popular en España*, VV.AA. Vol. 2: 177-231. Madrid: Robel.

Darnton, Robert. 2002. "Book production in British India, 1850-1900." In *Book History*, 5: 239-262.

El País. "Desde 'El capitán Trueno' a 'Mortadelo y Filemón'". 9 junho 1982. https://elpais.com/diario/1982/06/09/cultura/392421601_850215.html (acedido em 2 outubro 2019).

Gómez Ortíz, Tomás. 2000. "El seudónimo en la novela popular española". In *La novela popular en España*, VV. AA., 133 -146. Madrid: Robel, S. L. I.

Guerreiro, Manuel Viegas. 1983 (2.ª ed.). *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Guiral, Antoni. 2010. *100 Años de Bruguera*. Barcelona: Ediciones B.

Gürçağlar, Şehnaz Tahir. 2014. "Pseudotranslation on the Margin of Fact and Fiction." *A Companion to Translation Studies*, Sandra Bermann e Catherine Porter (eds.). Chichester: John Wiley and Sons, 516-527.

Livros de Portugal. "Antonio de Gusman, livreiro de Madride visitou lisboa". Janeiro 1945: 35, Ano V.

Livros de Portugal. "Intercâmbios intelectuais. Luso-brasileiro, Luso-Espanhol". Dezembro 1943: 22, Ano III.

Livros de Portugal. "Espanha. A indústria editorial em 1943." Abril 1944: 26.

Livros de Portugal. "Protecção ao livro. Sigamos o exemplo da Espanha. Isenção de impostos. Barateamento de papel." Dezembro 1946: 58.

Magalhães, Jorge. 1995. "O império editorial da Agência Portuguesa de Revistas". *História da BD Publicada em Portugal*. AA.VV. 2 vols (vol. 1). Costa da Caparica: Edições Época de Ouro, 67-71.

Mimoso, João Manuel. s.d. *A Agência Portuguesa de Revistas*, website. https://www.inverso.pt/APR/APRindex.htm.

Mogin-Martin, Roselyne. 2012. "Prensa y divulgación de la literatura en en la España del siglo XX: analisis de la evolución de las colecciones literarias y de su mercado". *Actas del 8.º congresos Orbis Tertius*: 1-11. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-2012/Mogin%20Martin-%20Roselyne.pdf/view?searchterm=None (acedido em 24 setembro 2019).

Nogueira, Carlos. 2012. "A Literatura de Cordel Portuguesa". In *eHumanista*, 21: 195-222.

O'Neil-Henry, Anne. 2017. *Mastering the Marketplace: Popular Literature in Nineteenth-Century France*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.

Paloposki, Outi. 2009. "Limits of freedom: Agency, choice and constraints in the work of the translator". In *Agents of Transaltion*, John Milton e Paul F. Bandia (eds.). London: Routledge, 189-208.

Pym, Anthony. 1998. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Rêgo, Manuela e Miguel Castelo-Branco. 2003. "Antes das Playstations". *Antes das Playstations: 200 Anos do romance de aventuras em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 73-92.

Rodrigues, A. A. Gonçalves. 1992-1999. *A Tradução em Portugal* (5 vols.). Lisboa: INCM e ISLA.

Rosa, Alexandra Assis. 2017. "Rethinking the hegemony of English in twentieth-century Portugal: some figures and beyond". *The Translator*. 23(4): 441-455.

Seruya, Teresa. 2009. "Introdução a uma bibliografia crítica da tradução de literatura em Portugal durante o Estado Novo." In *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo, Proceedings of the 5th Colloquium in Translation Studies in Portugal*, Teresa Seruya e Maria Lin Moniz (eds.). Lisboa: Universidade Católica Editora, 69-86.

Seruya, Teresa. 2018. *Misérias e Esplendores da Tradução no Portugal do Estado Novo*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

Toury, Gideon. 2005. "Enhancing Cultural Changes by Means of Fictitious Translations." In *Translation and Cultural Change: Studies in History, Norms and Image-Projection*, Eva Hung (ed.). Amsterdão: John Benjamins, 3-17.

Vanacker, Beatrijs e Tom Toremans. 2016. "Pseudotranslation and Metafictionality". *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, 19 (novembro). *Pseudo-traduction. Enjeux métafictionnels/Pseudotranslation and metafictionality*: 23-38.

Wakabayashi, Judy. 2019. "History of Translation." *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Wiley-Blackwell: 1-9. DOI: 10.1002/9781405198431.wbeal0512.pub2.

Zhou, Xiaoyan e Sanjun Sun. 2016. "Bibliography-based quantitative translation history". *Perspectives*, DOI: 10.1080/0907676X.2016.1177100.

Outono, papoilas, tradução, meias idades e uma nova língua

Margarida Vale de Gato
Universidade de Lisboa
University of Lisbon Centre for English Studies

Resumo Escolho algo que pode ser uma alínea da história da tradução literária: cruzar história pessoal com trajetórias de tradutores e o rasto de seus poemas traduzidos ao longo de uma cadeia de religações poéticas até chegar a mim, enquanto leitora e reescritora crítica e criativa em fase de meia idade. Baseio-me em reflexões sobre inscrições do eu na tradução (Nikolaou 2006) e em projeções de trechos traduzidos/rescritos na produção "autoral". Escolho como pontos de partida, atendendo à carreira da homenageada mas também à minha ligação de amadora de poesia com os poetas alemães, os conhecidos poemas "Herbsttag" (1902) de Rainer Maria Rilke e "Corona" (1952) de Paul Celan, com uma forte relação intertextual entre si no que nos dizem sobre a passagem e a urgência do tempo, pessoal e histórico, seus possíveis entendimentos do outono, retorno de ciclo sazonal e estação introspetiva do humano. São também poemas sobre amor, solidão e a dicção do sombrio. Os seus tradutores no espaço de décadas — Paulo Quintela, Herculano de Carvalho, João Barrento, Yvette Centeno, Maria João da Costa Pereira, Gilda Lopes Encarnação — serão convocados polifónica e cronologicamente. Entendo, na esteira de Steiner e Venuti, a tradução como um processo hermenêutico, em que se busca o saber por meio da dinâmica entre realizações várias de um texto, neste caso, os intervalos, o desfasamento, a clivagem, a temerária polissemia e a diferença entre segmentos traduzidos. Através deles procurarei sentido(s) na passagem do tempo, na ajuda ou resistência ao esquecimento que engendra o poema contínuo (não serão os tradutores que o fazem, sobreviventes pragmáticos do romantismo?), lutando outrossim pela concertação da memória pela criação.

Para Teresa Seruya, este "arremedo de invasão" ao germanismo,
com reconhecimento pelo entusiasmo e avanço dados à tradução e seu estudo,
e na convicção de que a história da tradução passa por uma vida anacrónica

de *Sonetos a Orfeu*, 1.ª parte, 22 (I)

Somos a propulsão.
Mas o tempo que passa
é só coisa escassa
na eterna duração.

Tudo o que precipita
num instante termina;
pois o ser que habita
primeiro nos anima.

Jovens, arrojai o ímpeto
não à veloz deriva,
não ao esforço de voo.

Tudo tem repouso:
Escuro e límpido.
Flor e livro.

Rainer Maria Rilke (tradução minha)

Aquela primeira palavra, *Treibenden*, é tramada: rara no contexto (e no plural), tem a força e o som do motor de arranque; também quer dizer mola e nascente (como o inglês *spring*), impulso e velocidade — motriz, enfim. Pensei em "turbinas" — "dínamos" e "cabrestante" risquei, infelizes — gostava de "engrenagem", mas não ligava com "duração / permanência" (*Bleibenden*); ah, o alemão, maravilha especular, ou então é só o de Rilke, não sei, trinco esta língua apenas há um ano, e é o mesmo gesto de morder na descoberta de um poeta, até ver onde há gosto ou gozo ou afta, onde se julga saber fazer eco, senão voz, e isso para mim é começar a entender. Entendo em *Treibenden* o reconhecimento do tremor de nos lançarmos no moderno.

Ana Hatherly, em *Rilkeana*, glosou "somos os apressados" e depois seguiu o jorro da água — de onde entretive possíveis equivalentes como "Somos os estrépitos", "Somos a(s) efervescência(s)": "Corremos empurrados / como água que se despenha / duma alta cascata. // Caindo / a água paira [...] / e depois prossegue / esquecida do voo // Para quê o voo / a queda / a flor?" (1999: 87)

O lançamento na água acompanhado pelo pairar, ou vacilação cedente, é para mim semelhante ao chamamento da tradução. George Steiner (1998) refere-se à segunda fase do movimento de tradução, após uma inelutável confiança, como agressão; subtrair-se-lhe-ia belicismo se a encarássemos como ímpeto de mergulho, prospeção dum naufrágio; nesse caso, talvez a terceira, a incorporação, pudesse ser pensada paralelamente como flutuação. Contudo, há os que se fincam a uma só língua como terra, bem como aqueles que, como Fernando Pessoa, malgrado o movimento entre línguas, diziam ter uma como pátria. Rilke, apátrida, mais plurilingue ainda, que diria da língua alemã? Terá sido precisa, por outra parte, a precedência de Lutero por via da tradução, para agarrar um alemão que descesse à terra: eu admiro Lutero por se ter despido de Lutero enquanto traduziu o Novo Testamento, por ter forjado o nome de Junker Jörg para apanhar — não um frade, um cavaleiro — vernáculos com os camponeses e depois correr a amanhar, do alto do seu quarto no torreão de Wartburg, essa língua com que os homens da terra podiam conversar com Deus[1].

A tese das papoilas

O alemão anda a fazer-me amar mais Rilke e a apaixonar-me com a força da primeira vez por Ana Hatherly, que particularmente amava o *dunkel* de Rilke, como em *dunkel tun*, o fazer (no / pelo) escuro [ao espelho de *fiat lux*? — ver o "Orfeu em Queda Livre" de Hatherly (1999: 91)] ou *Ich liebe meines Wesens Dunkelstunden* ["eu amo as minhas horas escuras do ser" — ver, em voltagem alternada, o poema 9 de *Livro das Horas* de Rilke e o "Litoteana" de Hatherly (1980: 117)].

Em *Rilkeana*, a glosa do 22 da 1.ª parte de *Sonetos a Orfeu*, termina de maneira algo sentenciosa: "Há uma bênção divina / no esquecimento" (1999: 87). Mas serve-me uma tese, que é a das papoilas: há um esquecimento particular do tradutor, análogo ao das papoilas. Tiro-o de um outro alemão, Paul Celan, "Corona", cuja expressão *Mohn und Gedächtnis* havia de dar título à primeira coletânea (1952): "Amamo-nos um ao outro como papoilas e memória." Precisamos de esquecer o mais imediato (na tradução, refiro-me às palavras),

[1] Poderia ser questionável a universalidade do público a que se destinava a tradução de Lutero, conhecendo as suas culpas no cartório antissemita. Mas não: só na sua "Carta Aberta sobre a Tradução", Lutero, numa acusação tangente ao texto rival da "Bíblia de Worms" (diz padecer de descrença em Cristo por contar com judeus no seu grupo redatorial), esboça um trejeito do ódio étnico que se agravaria com a idade. Incomoda constatar também neste homem a difusão do mal, mas consola reconhecer que ao menos o suspendeu, quiçá como parte do despojamento de carácter em que, agrada-me continuar a imaginar, se abnegou, para traduzir.

ocupar com outras coisas tempo e mente, até vir aquela que parece surgir: no meio do alheamento paciente, a surpresa duma estação, a que tem o timbre de sangue de alguém ou algo (aqui, mais uma vez, uma palavra) que amamos, pois está instantaneamente certa antes de regressar à morte. É noutro soneto a Orfeu, o 9 da 1.ª parte, que Rilke nos diz, *Nur wer mit Toten vom Mohn / aβ, von dem ihren, / wird nicht den leisesten Ton / wieder verlieren*: "Só quem da papoila com os mortos / come, da que lhes pertence, / jamais a mínima nota / de novo esquece" (tradução minha).

Paulo Quintela (I)

Foi Paulo Quintela que me trouxe Rilke e me levou a Lutero. Numa palestra intitulada "Traduzir" (1959), em que vê o "atentado da tradução" como uma "exigência" ou repto lançado por certos poemas, Quintela refere-se demoradamente à "carta aberta" com que Lutero justificou a sua tradução do Novo Testamento. Lendo Quintela com a ideia de que a inscrição autobiográfica do tradutor é indelével (Nikolaou 2006), é tentador projetar nele os atributos que releva do texto de Lutero: "Ai, traduzir não é a arte do primeiro que apareça [...]; ela ocupa um ânimo piedoso, leal, diligente, reverente, cristão, douto, experiente, adestrado" (Lutero cit. in Quintela 1998, IV: 649). O germanista parece aderir mais do que simbolicamente à atitude cristã de Lutero (*christlich*), mas esforça-se, como Walter Benjamin, no exercício entre a secularização e a intuição do sagrado, para dar conta da tarefa do tradutor: "plena disponibilidade ao serviço do verbo poético alheio". E prossegue:

> [O tradutor] sabe que, fundamentalmente, todo o seu esforço será frustrado. E é este sentido de frustração íntima que torna amarga e *trágica* — *trágica* por inevitável— a vocação do tradutor, este ser mísero e devoluto ao serviço do génio alheio, este habitáculo transitório e inglório de alheias grandezas. (*ibid*.)

O vocabulário é tão pomposo como piedoso. As suas traduções às vezes também são ambas as coisas, mas normalmente são excelentes poemas em português. Não porque Quintela quisesse ou sentisse dever reclamar para si o exercício dum novo poema, mas porque procurava fundir-se com o texto que se exigia. No pouco que nos conta sobre a sua intenção tradutória não fala nunca nos seus esforços como se fossem poema dele. Usando também de uma carta aberta, "a Vitorino Nemésio para servir de credencial a algumas traduções", Quintela disse:

> Verdade é que a poesia — e maximamente a poesia lírica — só pode ser recebida por quem esteja predisposto a abrir-se *incondicionalmente* a ela e se sentir capaz de, em certa maneira, aderir e se identificar com o poeta. O trabalho

> crítico é posterior e complementar. Nascida de estados afetivos ou emocionais determinados, a poesia intima ou provoca em quem a lê um estado aparentado ao que lhe deu origem na alma do poeta (embora, na maioria dos casos, não tão intensa), e faz do leitor momentaneamente um *poeta* também. (Rilke/Quintela 1938: 214)

Aqui está, creio, a melhor demolição que conheço do artifício dualista por via do qual se opõem os poetas-tradutores aos outros, ou se debita de tempos a tempos a ingénua pergunta: "Pode traduzir-se poesia sem se ser poeta?"

Paulo Quintela não foi poeta que se visse em casa própria: os versos que conheço do seu livro *Poemas para Dar* (1967) são peníveis, e, no entanto, ele foi um *mestre* a receber poemas e a retransmiti-los. Se uma leitura disponível faz de nós poetas, tanto mais o fará a tradução predisposta de que fala Quintela, colocando a tónica numa atitude, não de apropriação, mas de permitir-se ser possuído. Rilke, Hölderlin, Trackl, Brecht, Sachs tornaram-no poeta. O (então) jovem tradutor de Rilke utiliza expressões, "aderir e se identificar com o poeta", que a crítica literária atual nos leva a pesar, ponderando a vantagem de substituir poeta por poema. Por sua vez, este movimento leva-me à discussão que o mais recente tradutor de Rilke para português, José Miranda Justo, faz do termo "identidade" textual (o que é preciso determinar para traduzir), acabando por preferir-lhe "entidade textual", visto que aí o étimo é dinâmico, permite a revalidação do que faz o texto, e o fazer de novo do poema, *poiein*. "O que está em jogo é a manutenção da persistência da entidade do texto, compreendida como conjunto de tensões flutuantes" (Rilke/Justo 2016: 88). Miranda Justo deduz daí que a tradução mais próxima da *persistência* do texto é a que chama de *filológica*, amante do *logos*, da escavação da palavra como dos padrões e ritmos do discurso. Nisso não parece diferir muito de Quintela. No posfácio às suas *Elegias de Duíno*, Justo reconhece que a tradução de Quintela "é a mais próxima daquilo a que chamo tradução filológica (embora só de maneira moderada)" (*ibid*.: 91). O desvendamento sobre a "moderação" atribuída a Quintela encontra-se, creio, no posfácio de *Os Sonetos a Orfeu:*

> a sua tarefa era a da 'revelação', na qual era inevitável fazer oscilar os critérios mais formais e os mais semânticos [...] Com essa oscilação, e sobretudo com as tentativas de aproximação aos padrões de literariedade da língua-cultura portuguesa, Paulo Quintela criou [...] uma versão de Rilke que teve a sua utilidade (e influência), mas que se encontra hoje distante de poder satisfazer desejos e necessidades que se orientaram progressivamente mais para a descoberta dos elementos funcionais que permitem compreender quer a especificidade dos textos quer a teia de relações intertextuais em que eles se movem e a que dão igualmente origem. (Rilke/Justo 2005: 199-200)

Diga-se que por critérios funcionais Justo entende os elementos extrínsecos (normas do contexto) e intrínsecos (morfologia, sintaxe, redes significantes, etc.) ao *texto de partida*. Em *Sonetos a Orfeu*, o tradutor leva o trabalho sobre Rilke a um esforço limite de "dar ao leitor português na máxima literalidade que pareceu possível as unidades e as conexões do pensar poético de Rilke, sem qualquer intenção de 'recriar' ou sequer de transportar para a tradução aquilo que não é transferível sem múltiplas e arbitrárias perdas no plano semântico" (*ibid*.: 198). O resultado disso, a que Justo chama também "tradução pensante" (Rilke/Justo 2016: 89), é quanto a mim de uma incrível germanização do português, onde se segue efetivamente não só o pensar do poema mas também se ouve, na sobreposição do português, o ruído / resíduo da língua que o pensou. Porém, também me quer parecer que o enquadramento de Justo se ressente de uma dualidade demasiado vincada entre o filológico e o recriativo, ou adaptativo. Se neste último extremo, ele acaba por reconhecer uma *nuance* — nem toda a tradução adaptativa [à língua de chegada] é necessariamente uma obra recriadora — aí também estabelece uma nova dualidade. E, a partir dela, uma exclusão: os eventuais méritos da versão de Graça Moura deverão ser "totalmente inscritos no âmbito da própria obra do poeta Graça Moura, e não discutidos no plano das funções e objetivos do trabalho tradutivo" (Rilke /Justo 2005: 200). João Barrento faz também pelo menos uma proclamação idêntica:

> o poeta que traduz o poeta autolegitima-se [...] O direito que lhe assiste é um direito pleno no foro poético, embora possa ser questionável no foro translatório. Por isso Herberto Helder diz: 'Não sei línguas. Trata-se da minha vantagem.' (1997: 250)

Reconheço que esta citação de Herberto me incensa e quase me convence: na verdade, Herberto está a desmentir que tudo seja tradução — se calhar como Rimbaud: "je réservais la traduction" (1989: 126) — e lá terá a sua razão. Talvez a enormidade de Herberto derive mesmo de ter conseguido suprimir a distância entre o dito e o apreendido, tudo abarcando e criando.

Em todo o caso, aí estou tentada a também traçar um limite: onde não se conhecem línguas já não há tradução. Porém, se há um carácter do tradutor, há de ser o de Quintela, reconhecer-se *relativamente* poeta por momentos, situando-se na latitude de quem recebe, e atentar mais nas possibilidades do que nos limites. Além da atitude de serviço ao alheio, ele sublinhou uma singular forma de "responsabilidade perante a nossa própria língua", não a de conservá-la, mas antes de não a usar como massa para "incorporar nela matéria estranha [...] perfeitamente", fixando-a do mesmo modo definitivo como faz um original" (Quintela 1998, IV: 650); o poema fixa, a tradução substitui... E desabafava:

"Técnica de tradução? Não há técnica de tradução. Ou melhor, há milhentas técnicas, tantas quantas os tradutores, tantas quantas os poetas se não os poemas" (*ibid*.). Por isso é que Paulo Quintela, apesar de me parecer *il miglio fabbro*, tem de continuar a ser substituído.

Outono, papoilas e coroas

Dia de Outono

> Senhor: é tempo. O Verão foi muito demorado.
> Lança a tua sombra sobre os relógios de sol,
> e solta ventos sobre os campos lavrados.
>
> Faz arredondar os frutos temporãos;
> dá-lhes inda um par de dias meridionais,
> leva-os à sua perfeição e espreme
> o final doce e negro do vinho da estação.
>
> Quem agora não tem casa, já nenhuma construirá.
> Quem agora está só, vai continuar carente,
> vai velar, ler, escrever cartas extensas
> e vai cirandar aqui, ali, nas alamedas
> sem pouso, entre trémulas folhas densas.
>
> Rainer Maria Rilke (tradução minha)

Comecei aqui. Interessavam-me textos sobre envelhecer e o passar do tempo. Precisando duma língua nova para a meia idade, pus-me a aprender alemão. É também um desafio. Deste poema disse Robert Bly: "I've tried for ten years to get the last three lines of 'October Day' right, with their lonely sound of blowing leaves and their pride in solitude, but I can't do it. So the reader shouldn't believe he has the power here of the poems in German" (Rilke/Bly 1981: 68). E, se muita da poesia de Rilke usa a "maravilha especular" da língua alemã sobre que antes escrevi, há ali um desencontro de ecos, eu tentei.

Comecei pelo "Herbsttag", pois este antecipava o que realmente ainda não sei, os anos de envelhecimento prenunciados por ter vivido já metade da vida. Rilke muito menos o sabia, ele tinha 27 anos quando o escreveu. Conhecera Lou Andréas-Salomé (quinze anos mais velha, que amou), casara e separara-se de uma escultora, estava no início do encontro com Rodin. O poema fala do tempo, e *posta a vida*, foi o ter lido que o poema "Corona" de Celan (o tal

das papoilas) o glosava (ver Felstiner 2001: 53-51), que acabei por desembocar em Rilke e o escolher para início da minha expedição alemã. Celan seria muito atrevimento. É possível que a antologia *Sete Rosas Mais Tarde*, de João Barrento e Yvette Centeno, tenha produzido em mim, como noutros contemporâneos de juventude, um desabar de estratos de língua e articulação de imagens, bem semelhante ao anteriormente vivido pelos leitores portugueses do Rilke de Paulo Quintela.

Quando escreve "Corona", Celan tem também 27 anos, é 1947, perdeu os pais na treva do Holocausto, fugiu ele próprio de um campo de exterminação, está condenado a escrever na língua dos seus carrascos. Vindo de Bucareste, em trânsito para Paris, conhece em Viena Ingeborg Bachmann, filha de nazi, com um lastro de despedaçamento nos seus próprios poemas. Ele enche-lhe o quarto de papoilas, amam-se, são grandemente incompatíveis mas têm uma vida artística à frente, e aquele poema "Corona" quer muito crer que da "pedra" brotará a "flor", que o outono afinal poderá mover o coração, que será tempo de se saber (que nos afrontaram e humilharam e mataram e que agora acabámos de nos amar), sobretudo quer dar hipótese à vida. Em *Sete Rosas Mais Tarde*, a tradução deste poema por acaso é problemática, mas para mim foi fértil a sua tresleitura da primeira vez que Celan me apareceu, eu tinha 19. "Corona" coube, segundo indicação do índice da edição da Cotovia, a Yvette Centeno, que provavelmente se enganou ao traduzir *zum Geschlecht der Geliebten*, por "ao sexo dos amantes" e não "ao sexo da amada" (como em todas as outras versões que conheço). Gramaticalmente, aquele genitivo também pode ser plural, e a opção de Centeno, mais estranha, reforça uma pungência de distanciamento e empenho do sujeito poético (um olhar que observa de outro espaço, através de vidro, mas tem de descer ao belo que há no fundo e no escuro),

> O outono come da minha mão a sua folha: somos amigos.
> Tiramos às nozes a casca do tempo e ensinamo-lo a andar:
> o tempo regressa de novo à casca.
>
> No espelho é domingo,
> no sonho dorme-se,
> a boca fala verdade.
>
> O meu olhar desce até ao sexo dos amantes:
> olhamo-nos,
> dizemos algo de escuro,

amamo-nos como papoila e memória,
dormimos como vinho nas conchas,
ou o mar no brilho-sangue da lua.

Ficamos abraçados à janela, olham para nós da rua:
é tempo que se saiba!
É tempo que a pedra se decida a florir,
que ao desassossego palpite um coração.
É tempo que seja tempo.

É tempo.

(Rilke / Barrento e Centeno 1993: 13)

Estamos a falar de Celan, glosando o tema do tempo em Rilke, e isto interessa-me, na medida em que me interessam poetas, como tradutores, transferindo para outros uma reflexão sobre o decurso temporal. E que isto acompanhe o tempo e idade transcorridos no pensamento de ser ainda possível a poesia. Creio que está aí um possível entendimento do título, "Corona", e foi lendo Paulo Quintela que me ocorreu a intertextualidade com a poética rilkeana ser ainda mais densa e agónica. Quintela, da primeira vez que mostra Rilke aos portugueses — estamos em janeiro de 1938 num país onde a guerra passará ao lado — é por via duma carta, que dirige a um amigo (V. Nemésio) e connosco compartilha; ou, pelo menos, é o efeito gerado pelo dispositivo com que nas páginas da *Revista de Portugal* (vol. 1, n.º 2) se vai conduzindo o leitor pela mão ao longo de umas vitrines de poemas de Rilke em português. O germanista tradutor apresenta-nos dois poemas do ciclo *Mutter* como prova da "saudade da origem, o calor escuro do ventre materno" (Rilke/Quintela 1938: 216), para a seguir imaginar o poeta como sujeito da "pressão surda" (217) da sua coroa imaginária (o terceiro livro de Rilke intitula-se *Traumgekrönt*, "coroado de sonho"):

Talvez tenha morrido há muito já o brilho das pedras,
talvez mo tenha roubado o meu hóspede, a tristeza,
talvez as não houvesse mesmo na coroa
que recebi

(Rilke / Quintela 1938: 218; tradução de I, 263 de *Frühe Gedichte*)

Em "Corona", Celan parece apostado em desmentir tudo isto — ou em restituir? (repetindo o anterior e resgatando onde falhou).

Paulo Quintela (II)

Maria Irene Ramalho homenageia-o assim: "Temos a poesia da prosa portuguesa reinventada *n'Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*" (2008: 39-40). Mas foram sobretudo poetas, os que da literatura portuguesa pós-1945 aderiram ao Rilke que Paulo Quintela traduziu, de tal forma que se poderá dizer que poéticas tão diferentes como as de Vitorino Nemésio, Miguel Torga e Herberto Helder terão sobretudo em comum esse *ouvido* das traduções de Quintela. Posto que Rilke, constatou David Mourão-Ferreira (depois também seu tradutor), se tivesse feito sobretudo como poeta a procurar um *ver de novo*, o que o levou a Rodin como às viagens (ver 1973: 21)[2].

Acontece que as traduções de Quintela desarmaram inauditamente a própria língua portuguesa "no rigor a fogo / das palavras exatas e sofridas", para usar uns versos sobre Hölderlin dedicados por Nemésio ao amigo Quintela (2007: 483). Possivelmente, seria preciso alguém que, como Quintela, se pacientasse num doutoramento (concluído em 1947) sobre *A Vida e a Poesia de* Hölderlin para colocar tanto afinco no desencastramento de uma língua. Mas foi Rilke a primeira paixão daquele homem que, do seu dificultoso berço em Bragança, teimou no ingresso na Faculdade de Letras de Coimbra que lhe havia de abrir os cordões de uma bolsa em Berlim, de onde regressaria em 1933 com uma mulher e uma ameaça (a ascensão do nazismo) para a breve trecho se lançar nas suas primeiras "tentativas baldadas" de "adaptações" do polimorfo Rilke (1938: 215). Notamos-lhe aí a paixão, como a humildade, que o levaria ao maior contágio do estrangeiro na literatura portuguesa pós-guerra: "Eu suponho que o poder poético de Rilke é tamanho que supera mesmo as deficiências naturais (naturais minhas, *entenda-se*!) e inevitáveis (porque é *impossível* transpor para português estados poéticos que foram vividos em alemão)" (*ibid.*). Seria impossível, mas Quintela tentou-o, e daí, do seu íntimo desejo, "mal dito", de superar as suas "naturais" tendências, o extravasamento do que até aí se fazia, a *naturalização* da língua.

Quintela usou traduzir *ad contrario*, não imaginando-se o poeta a escrever como se tivesse sido português, mas antes aventurando-se a pensar-se que a

---

[2] O contágio das imagens de Rilke foi no Ocidente mais ou menos universal mesmo que assíncrono; por cá, terá até levado ao exagero de alguns que, despencados do surrealismo, se refugiaram no "angelismo cego" (Barrento in Hatherly 1999: 12) e que Jorge de Sena apodou de "Rilkinhos" numa invetiva satírica de 1961 (cit. in Saraiva 1984: 22). Eduardo Lourenço também satirizou: "Como num filme de Hitchcock invadido de legiões de pássaros apocalípticos, coortes de anjos balizam o céu (ou o purgatório) da poesia portuguesa dos últimos vinte anos" (1974: 149). Para uma resenha mais sóbria sobre a questão, ver Horster (1996) e Lage (2010).

importação da língua estrangeira já faz meio poema. Porque desaloja o hábito da língua. Veja-se como ele lidou com "Herbsttag" e trabalhou uma distinção supostamente inexistente no ramo anglo-germânico, entre "ser e estar", a partir daquela palavra tão recorrente em Rilke, *bleiben* (um "permanecer" que indica, provavelmente, um de-morar), para inverter a oposição costumeira: "Quem agora está só, longo tempo o será" (*Wir jetzt allein ist, wird es lange bleiben*). Na íntegra, foi assim que Quintela nos deu a ler "Herbsttag":

Dia de Outono

Senhor: é tempo. O Verão foi muito longo.
Lança a tua sombra sobre os relógios de sol
e solta os ventos sobre as campinas.

Manda que os últimos frutos se arredondem;
dá-lhes inda mais dois dias de calor,
leva-os à perfeição e faze entrar
a última doçura no vinho pesado.
Quem agora não tem casa, já não vai construí-la.

Quem agora está só, longo tempo o será.
Fará vigílias, e lerá, escreverá longas cartas
e vagueará, de cá para lá, nas alamedas,
agitado, quando o vento arrasta as folhas.

(Rilke / Quintela 1938: 222-223)

O desencontro esperado (mais do que vivido) para a velhice do homem, como para o tempo em queda (o outono) está lá. Quintela escreveu isto perto dos 30 (tinha 31 pela data que inscreve na carta a Nemésio), próximo em idade de Rilke quando lhe botou a pena, e suspeita-se que para a sua vida a previsão do desamparo fosse um presságio constante (ver Aguiar 2005). Caprichou na aliteração das folhas revolteantes (com a alternância entre [v] e [l], e ainda os [ʃ] e os [ʀ]) e acrescentou-lhe uma opção — um uso de futuro (será, fará, escreverá, vagueará), que talvez não pareça fruto do original (construído perifrasticamente, com modal, *wird* + infinitivo, como mais habitualmente o faz o português, "vai permanecer", "vai escrever"), e no entanto arranha, como arranha vento, e arranha, *wird*.

Quintela chama *trágica* à atividade do tradutor, fica insatisfeito com o que faz — a única alteração que ele introduz a "Dia de Outono", quando o publica em livro em 1943, não deixa de ser sintomática de deslocação — dele, e de Rilke. Onde estava *gib ihnen noch zwei südlichere Tage*, ele primeiro traduziu por "dá-lhes inda mais dois dias de calor". Isso, porém, seria banal e doméstico — é a experiência do nosso verão, que o outono vem substituir. Contudo, *no vivido em alemão* essa era uma experiência escassa, vinda do sul, isto é, do alheio. Quintela fica desassossegado por transportar o alheio para o doméstico, e depois lá encontra a palavra *estranha*, "meridionais" (que entra no labirinto das confluências e divergências literárias, remontando, penso eu, à oposição de Madame de Staël, entre os povos *du Midi* e os povos *du Nord*); substitui assim: "dá-lhes inda um par de dias meridionais" (Quintela 1998, III: 67).

Carta aberta do Dr. M. Lutero a respeito da Tradução (1530)

> *Pois que tenho sido eu, senão almocreve? Levo e trago*
>
> (Paulo Quintela)

aplicava-me a avivar os colóquios dos apóstolos
com Jesus a encher o coração até à boca subir
e usava um nome que não era o meu. Trajava
como um cavaleiro do castelo e vinha ouvir
o que falava a povoação e conta-se que tirava
especial prazer no engano de perguntar por mim
se me apanhariam, entregariam ou tirariam a vida
sem consequências. Não era, senhor, total malícia
tão só que no refúgio de Wartburg à secretária
em diálogo espiritual preparando o traduzir eu
abjurava e mesmo me imaginava perjuro até
aí porquanto convinha a suspensão de existir
e a excomunhão me abaulava o embuste
do ego e permitia ser *medium* de *só escritura*
e *só a* fé, *allein durch den Glauben* (além doura,
grande alba) — contanto passasse o original, eu sei
(e todavia menos bem) sem *sola* — lá só
se prezava até aí o que media a lei, obras
letras mortas.

E tudo isso pretendia Ele
ou Jörg (ou *quem és? tu? chamas? "Ninguém"*),
consertar em favor do que me contavam
— dizia também *sola scriptura*, mas era
em bom rigor como Deus se tentasse falar como
um povo que se entendesse (sem o reconhecer
acabaram por usá-lo) — aquele rouco vulgar
de campos, o agreste sobre a prece, o rumor
de mães, os rudes rapazes tratando com almocreves.

Paulo Quintela (III)

Manuel Alegre é dos poucos que reconhece a dívida a Paulo Quintela, faz um poema em seu nome, que começa com esta ideia esplêndida: "Nada sabíamos da língua portuguesa / e então sílaba a sílaba ele ensinou-nos" (uma boa intuição que não deixa de espelhar uma agenda — vivíamos no alheamento ditatorial, e não tínhamos como arredar a língua da rotina). Mas logo a seguir, Alegre reconduz-nos ao doméstico do "mar salgado", de que Quintela, julgo, queria fugir: "a ondulação o ritmo / o marulhar das frases e o seu / sabor a sal" (1995: 67). Que tinha Quintela, filho de um sapateiro e de uma padeira de Bragança, deslocado sempre para lugares pouco litorais, que ver com o "marulhar"? Se algo de mar trouxe (devolve?) à língua, foi o seu rouco — esse rouco que Sophia de Mello Breyner (uma mulher que afinal também compareceu no despique com os anjos) nos dizia ouvir nas traduções felizes:

> O que há de execrável nas traduções ditas bem feitas ('bem-feitas' para mim no mau sentido) é a abolição de todo o resíduo de caos que está sempre presente num bom poeta. Há sempre uma rouquidão no poema que é a voz do caos, da origem do combate que houve com a treva, com a imperfeição, com a desordem em que o poeta se afogou e de que emerge através do poema. (Andresen e Passos 1982: 4)

Se há rouquidão numa língua, é no alemão. Todo o "Herbsttag" rima (entre cruzamentos e emparelhamentos), mas Quintela, para fazer sobressair o estranho, o raro, aquilo que raspa, neste como em tantos outros poemas do alemão que mais amava, terá prescindido da rima. Fê-lo também com muitos outros poemas de formas fixas de Rilke, e foi aí que ele o superou na responsabilidade de revolucionar a linguagem da nossa poesia. É esta a lição da mais atenta estudiosa sobre o impacto das traduções de Rilke por Quintela na poesia portuguesa, Maria António Hörster:

> O exemplo de Rilke/Quintela, que apresentava temas e motivos tão caros à sensibilidade e à tradição lírica dos portugueses, porém trabalhados em verso anisométrico e não rimado, e, para além disso, moldados numa linguagem de acentos modernos, vigorosa, e despida de uma tradicional maviosidade, foi decisiva para a renovação da lírica em Portugal. Limito-me, neste contexto, a enunciar um testemunho oral que me foi confiado por E. Melo e Castro em 1995 [...]. Conforme declarou em conversa, toda a sua geração leu Rilke nas versões de Paulo Quintela. Corriam também versões francesas e inglesas do poeta, mas era com as versões de Quintela que se entusiasmavam. [...] Aquela linguagem áspera e desprovida de musicalidade foi muito apreciada como moderna. (Hörster 2004: 721)

Hörster reforça também que Quintela furou "um dos mais invocados critérios quando se fala de traduções poéticas, justamente o da manutenção da rima" (2004: 719). Os poetas portugueses desataram a escrever poemas ao curso do verso, carregando mais no visual, ou na dança das ideias, e servindo com isso o surrealismo e o experimentalismo conceptual.

Hörster aponta ainda os "efeitos de sonoridade" como outro fator de "desrespeito" de Quintela, e aí é-me difícil concordar. Aquele final do "Dia de Outono" de Quintela agrada-me muito mais do que o de Vasco Graça-Moura, que rima (se damos de barato que VGM sabia de prosódia, terá sido deliberada a sua escolha de um vazio assonântico no penúltimo verso — "e a um ir e vir inquieto se acostuma" — mas não percebo o fundamento). Assim, não é propriamente que Quintela se concentrasse no conteúdo sobre a forma, ou no "espírito" sobre a "letra", mas que nos quisesse sobretudo forjar o material da língua para acomodar aquela estranheza de dicção.

Suponho que afinal foi esta ideia de Hörster que me fez um dia querer aprender alemão e saber o que dizia Rilke nele. Foi preciso, porém, esperar pela outra motivação, a da idade.

Herbsttag

Ainda mal sei apontar nesta língua, mas a falta de conteúdo leva-me a reparar mais na estrutura — e depois, comparando os meus resultados com os anteriores, nas diferenças. É hesitantemente que reconduzo Rilke à rima, já que a nossa leitura foi tão feliz sem ela. De "Herbsttag" há, que eu saiba, cinco versões, duas em verso livre (Quintela, já referido, e Maria João Costa Pereira) e três em rima (A. Herculano de Carvalho e Vasco Graça Moura... e, agora, a minha). Tenho problemas com a tradução de Maria João Costa Pereira (que foi, julgo, competente tradutora de Freud e sem dúvida demonstra traquejo da escrita),

pois o cuidado na partição do verso é discutível e faz, designadamente, aquela revoada de folhas terminar em défice, com apenas meio final. Gosto menos da tradução de Graça Moura: reconheço que o seu contributo para a história da tradução portuguesa é enorme, colocando em cima da mesa o debate do estatuto autoral a outorgar ao tradutor (embora em minha opinião, um tradutor seja um tradutor) e produzindo com arquitetura exímia textos poéticos que antes não tínhamos sequer em verso. Das três versões rimadas, a de VGM é a única que segue rigorosamente o esquema do original (alternando entre cruzadas, emparelhadas e interpoladas), o que atesta o seu virtuosismo; porém, é esse mesmo que dificulta ouvirmos nas suas traduções de Rilke a rouquidão do traduzido, que tende a incorporar-se na massa da língua de acolhimento, e até me parece que VGM *camoniza* Rilke. Refiro-me ao que li, que foram os *Sonetos a Orfeu* — a que vem apenso "Herbsttag" por ter sido, explica-se no prefácio, a primeira tentativa do poeta com Rilke. Isto é perigoso: as minhas reservas talvez sejam recalcamentos. Eu e VGM temos exatamente as mesmas iniciais, começámos por traduzir Rilke pelo mesmo poema, e ambos fazemos poesia em que gostamos de rimar, pelo que parece que tínhamos para nós implícito aquilo que A. Herculano de Carvalho assumiu como critério de tradução: "conservar a rima sempre que o original seja rimado" (2003: 11). Eu prefiro, ainda assim, pensar-me como Barrento pensava David Mourão-Ferreira (sempre temos em comum, creio, uma assunção de libertinagem): "domínio de todas as modulações da rima, rima imperfeita ou meia-rima num uso criativo" (1997: 260). Mas isso notamos também na tradução de Carvalho, um homem sóbrio, engenheiro químico que pugnou pela interação ciência-cultura. Como Quintela, aliás, chegou a publicar um livro de poemas, mas não se teria como tal (pois deixou outros, com peças de teatro, inéditos, só postumamente reunidos), e portanto penso que se pode considerar a sua tradução a prova de que a opção pela rima não é apanágio dos poetas, e finalmente que — equiparando-se a sua tradução em qualidade, creio, à de Quintela — a rima não prova nada:

> Senhor, é tempo. O Verão foi muito longo.
> Poe nos quadrantes já sombras escuras
> E nas planuras larga o vento à solta.
>
> Obriga os frutos a que se encham mais;
> dá-lhes do sul inda dois dias quentes,
> leva-os à perfeição e faze que entrem
> no vinho denso as doçuras finais.

Quem não tem casa já não vai erguê-la.
Quem esteja só, fica mais só agora,
Lendo, escrevendo cartas, altas horas
ou, dum lado para o outro, na alameda,
Inquieto andando, enquanto as folhas correm.

(Rilke/Carvalho 2003: 243-44)

Os tradutores arranjam geralmente uma *marca* para se distinguirem dos outros, ou então para servir os seus planos de ação. Neste caso, há uma palavra, *Fluren* — dependentemente do género poderá querer dizer "corredores" (masc.) ou "campos" (fem.), e sendo plural no poema podiam ser ambos, embora o contexto aponte claramente para o segundo — que todos traduzimos diferentemente: Quintela optou por "campinas" e Carvalho por "planuras", mantendo-se fiel ao género original da palavra (embora as "planuras" sejam discutíveis, pois se tornam demasiado coesas com a questão do "sul"). Maria João escolheu "campos", Graça Moura "prado", e eu "campos lavrados". Defendo a minha escolha por o étimo da palavra indicar "terra arável" e por querer rimar (embora imperfeitamente) com "demorado", no primeiro verso. Depois de assim me ter obrigado a percorrer as ocorrências tradutórias bem como as ocorrências de Rilke, reconheço que há duas escolhas minhas bastante idiossincráticas: uma delas é a palavra "cirandar", mas não desgosto para "wandern", a outra é mais discutível e trai as redes significantes que parecem ser tão importantes na poesia de Rilke. É no segundo verso da primeira estrofe, onde encontramos o famoso *bleiben*, de que já falei como mostrando um estado continuado do ser (para Quintela) ou "permanecer"; literalmente, pois, o verso diz "Quem agora está só, vai assim longamente permanecer". Eu, acarinhando as minhas rimas-por-trás-da-orelha, decidi que precisava do eco de "extensas" e "densas", e aproveitei por introduzir uma palavra que reconheço mais da minha sensibilidade do que rilkeana: "vai continuar carente" (e era preciso deixar margem para se calhar esta solidão permitir a plenitude de amar sem objeto, que João Barrento, no ensaio "Rainer Maria Rilke" coligido em *A Palavra Transversal* de 1996, entendeu como corolário, por exemplo, d'*As Elegias de Duíno*).

de *Sonetos a Orfeu*, 1.ª parte, 22 (II)

Eu estava a tentar evitar interpretar o soneto 22 dado o dano do contágio sobejamente explanado. Porém, o pensamento sobre (re)ocorrências e a verificação de que "Herbsttag", de 21 de setembro de 1902, termina com *treiben* (um

tremer das folhas, associável aí, parece-me, ao "tempo", sobre que se interpela o "Senhor") e, volvidos vinte anos, o soneto 22 principia com o tal *Treibenden*, faz-me especular. Se há algo em que concordam os críticos de Rilke que li é que não há fio, por mais esgarçado, que se possa tecer em torno dos vários livros, que ele estava constantemente a guinar de rumo, de instrumentos, de formas. Apontam-se-lhe fases. David Mourão-Ferreira (1976) traçou-lhe, em vez de fases, uma espécie de crises — três —, mas começou-as em *media res* (passando assim por cima dos primeiros livros bem como de acontecimentos na viragem do século, que reconhece, todavia, como marcantes), exonerou-se de as apresentar de forma cronológica, antes como "instantâneos". O primeiro é 1902-3, Rilke tem 27 anos e conhece Auguste Rodin — para aprender o que ele via, escreve um primeiro ensaio sobre este, *Cartas a Um Jovem Poeta*, e concomitantemente completa *O Livro das Horas* e *O Livro das Imagens* (onde está "Herbsttag"), mais tarde *Novos Poemas* e *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*. O segundo é 1912: em Duíno, Rilke tem a revelação que lhe sugere os primeiros versos da primeira das *Elegias*, que só dez anos mais tarde concluirá. No terceiro, passada a guerra e a mobilização para o exército austríaco, Rilke regressa a Duíno, lê e depois encontra Paul Valéry.

Se *As Elegias de Duíno* eram, segundo Mourão-Ferreira, o "desafio a todas as modalidades de poesia rigorosamente intelectual" (1976: 23), o encontro com Valéry irá deslumbrá-lo tanto como perturbá-lo: admira-o, mas Valéry é o poeta da composição contra a inspiração, do laboratório quasi-científico do verso. Em todo o caso, para Mourão-Ferreira, Rilke reage com a revolta (de Orfeu) e excede-se a "realizar, nos últimos cinco anos que lhe restarão de vida, alguns dos seus mais belos poemas em língua alemã e ainda as suas mais significativas experiências de poesia em língua francesa" (*ibid*.). De *Sonetos a Orfeu*, diz serem testemunho de "um súbito florescimento" (16), contanto os arrole no mesmo ímpeto de inspiração e anti-intelectualismo das *Elegias* (e foram escritos de um jato, em sobreposição às últimas destas). Miranda Justo apoia-se em vários críticos para nos apresentar uma narrativa semelhante. Mais: afirmando que a separação entre as elegias e os sonetos consiste na "metamorfose" do lamento ao cântico (e é interessante o que diz sobre os sonetos como permissão para ouvir e se deslocar enfim da visibilidade à "invisibilidade vibrátil" — 2005: 189), este mais recente tradutor dos sonetos apresenta-os inequivocamente como "no plano da discursividade, a introdução de uma tonalidade de 'celebração', de 'invocação' e 'evocação', de ritual de 'consagração'" (2005: 187).

Tenho uma visão mais pessimista e moderna (menos romântica) dos *Sonetos a Orfeu*. Reconheço que a "consagração" consegue aí momentos jubilosos — de resto, também lá está no soneto 22, num outro verbo (re)ocurrente de Rilke,

weihen (precisamente sagrar, inaugurar, iniciar [no mistério]) e que eu traduzi de modo fraco, "primeiro nos anima" (para *erst weiht uns ein*). E porém, julgo ver nele, como noutros do conjunto em duas partes, um outro tremor, *treiben*, que já não é o da vida discorrer pertencendo no limite a uma outra entidade que nos elude (Deus?), mas o de ser substituída pela máquina (que Rilke viu ser destruidora na guerra e velozmente ascendente na reconstrução posterior), *Treibenden*, interferindo no tempo da permanência (e vai grande distância deste, quando o envelhecer se torna real, ao que foi imaginado com ansiedade em "Herbsttag"). A permanência, alegar-se-á, acaba por ser reafirmada no soneto 22, mas não deixa de subsistir nele o receio do *novo*, que é mecânico e pode ser nocivo, consubstanciado não apenas, creio, em *Treibenden*, como em *Flugversuch* (literalmente, "testes de voo"). Corroborante com esta leitura, vejo o soneto 18: "Ouves o novo, Senhor, / ribombar e estremecer" — na tradução de M. Justo, 2005: 47) — *das Neue, Herr,* eu ouço, e parece-me tomar (não por continuidade, mas precisamente por repetição e ruptura) o anterior *Herr, es ist Zeit* (de "Herbsttag"). No soneto 18 (1.ª parte), aliás, comparece a máquina, com bastante ominosidade: "como gira e se vinga / e nos desfigura e enfraquece" (*ibid*.), regressa no soneto 10 da segunda, num célebre verso "Todo o obtido ameaça-o a máquina" (2005: 85), e ao longo de todo o livro, esparsos mas com uma dicção diferente do que conheço do Rilke anterior, elementos da modernidade mecânica assomam ("luminosos perfis", "rijo aço", "aparelhos", "caldeiras de fogo" e "martelos") e fazem-no apenas nostalgicamente romântico mas já dialogante com o modernismo, quiçá o futurismo de outros pares. Pelo menos, assim entendo o desdém: "porém a parte da máquina / quer agora ser louvada" (1: 18, Rilke/Justo 2005: 47). Nesta linha, o título *Sonetos a Orfeu* terá um ressaibo: o poeta pressente que o novo pode estraçalhar, mas delibera/prefere/não resiste olhar para trás. O ensaio de novas formas — como o encurtamento do metro do soneto 22, promotor da velocidade de leitura — também concorre para este diálogo.

Treibenden re-ocorre, com uma colocação vocabular muito semelhante, no soneto 27 da segunda parte: *die wir sind, als die Treibenden* (e também em contraste rimático com *bleiben*), mas as duas traduções portuguesas que conheço onde se encontram ambos os sonetos optam por uma diferente escolha. Graça Moura usa primeiro "quem se apresse" (I, 22 — 1994: 30) e depois "se nos precipita" (II, 27 — 1994:63); Justo opta por "os que impelem" (I, 22; 2005: 55) e "os que movem" (II, 27; 2005:119). Há outras duas traduções do soneto 22, de Quintela, que escolheu "pressurosos" (1998: 191) e de David Mourão-Ferreira, que selecionou "apressados" (2003: 52). Mantenho que *Treibenden* ganhe em ser traduzido da mesma maneira nas duas instâncias, de uma forma que seja pelo menos ambivalente (permita a carga disfórica) e de preferência com

sugestão maquinal. A minha "propulsão" ainda não me satisfaz, até porque pelos vistos carece desta longa nota e não vale a pena explicar a anedota. Em todo o caso, "propulsão" evita contaminar o leitor com uma intuição que pode ser só minha — e na minha idade —

Subsídio à tese das papoilas

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.

(Jorge 1993: 299)

Há um poema escrito em francês por Luiza Neto Jorge, que João Barrento considerou "uma das mais completas explicações do processo de transpor *poesia* para uma *fala* própria adentro duma língua" (1997: 250). Diz: *je traduis le mot / d'autre façon, celui que j'ai appris je l'oublie*. Vai ao encontro da equiparação que fiz do esquecimento e memória periódicos do tradutor, a tese das papoilas, de ser preciso deixar a palavra habitual até chegar a outra maneira, a que exige a *fala* (coisa da atualização, do presente, e nesse sentido a tradução não é o que vem depois, é o agora, mesmo se o vemos como extemporâneo).

Estou tentada a traduzir, por causa dessa deslocação do hábito, aquele *d'autre façon* em *contra-fação*. Pois escangalhar o hábito pode ser (eu quero que seja) fabrico-outro também para a língua de chegada (ou língua-vaso, recipiente que tem de se esvaziar). *Contrafação,* porém, coloca holofotes mecânicos, manufatureiros, onde não os há. Ignoro; arrogo-me de uma legitimação que julgo haver ao lado. O poema inicia-se com a "máquina metafórica", transposição da máquina de escrever em que mecanicamente se bate até se permitir, no esquecimento da palavra mais à mão, a suspensão da memória (será essa vantagem de impelir a máquina sem paixão que nos sugere também Rilke noutro soneto, o 18 da parte I?). *Contra-fação* também dá jeito pois proporciona a vogal nasalada *ã*, conducente ao anelo da rima interna com *cintilante* e *vãs*, no fim do poema. Ecos ecos. Esse final traz-nos também um *reluzir*, *ma part d'or*, que faz voltar às

papoilas que rompem no restolho, como a pepita entre a escória, e a *vanitas vanitatis* das palavras já achadas.

Mas também não há que esquivar a repetição: aquela redundância *son poids me pèse* pode escavar-se até produzir a sua mudança? Como pode um peso pesar e ser cintilante? Seu peso me carrega. Peso-som a meu pesar.

No primeiro verso do terceto final, o francês de Luiza executa uma finta: *je métempsicause*, que torna em ação a abstração grega e faz da conversa um acesso à causa, uma moeda de ouro para o cão que nos separa de outras vidas.

A história da tradução é também uma história de esquecimentos fundados na fé regressiva. Pode ser que não seja possível resgatar e manter, avançar para esquecer (lição de Eurídice, nome cuja etimologia, coitada, se pode fazer remontar a "um vasto costume"). E há os que olharam para trás e ainda assim emergem, sós para serem destroçados.

Contudo, já se devia ter tido pudor. Traduzir e interpretar têm uma tóxica dependência: o primeiro permite o segundo, mas o segundo, na melhor das hipóteses, desvia o primeiro e, na pior, imobiliza-o. "O poema recua à medida que as notas engrossam" (Steiner 1975: 178-179). Peso som, grão pesar.

Que traduzir seja, ainda assim, das formas menos invasivas de ler, a crítica mais abstida, autocrítica.

Eu bato as palavras à máquina
metafórica eu traduzo a palavra
noutra feição, aquela que aprendi
olvido-a
só me pousa seu pesar, cintilante

eu metempsicoisa eu fala
minha verba de oiro nas palavras
vãs

Bibliografia

Aguiar, Cristóvão de. 2005. *Com Paulo Quintela à Mesa de Tertúlia: no centenário do seu nascimento*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Alegre, Manuel. 1995. *Coimbra Nunca Vista*. Lisboa: Dom Quixote.

Andresen, Sophia M. B. e Armanda Passos. 1982. Entrevista de Maria Armanda Passos e três poemas inéditos. *Jornal de Letras*, 16 de fevereiro.

Barrento, João. 1996. "Rainer Maria Rilke." In *A Palavra Transversal*, 109-127. Lisboa: Cotovia.

Barrento, João. 1997. "A mão esquerda de Orfeu." *Revista Colóquio/Letras*. 145/146 (jul.), 249-263.

Carvalho, A. Herculano (ed. e trad.). 2003. *Oiro de Vário Tempo e Lugar*, 2.ª ed. Lisboa: Asa.

Celan, Paul / Barrento, J. e I. K. Centeno. 1993. *Sete Rosas Mais Tarde: antologia poética*. Lisboa: Cotovia.

Hatherly, Ana. 1980. *Poesia: 1958-1978*. Lisboa: Moraes Editores.

Hatherly, Ana. 1999. *Rilkeana*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Felstiner, John. 2001. *Paul Celan Poet Survivor Jew*. New Haven and London: Yale Nota Bene.

Hörster, Maria António. 1996. "De Rilke, dos anjos e da poesia portuguesa", in *Ensaios de literatura e cultura alemã,* coord. de Rita Iriarte, 295-307. Coimbra: Minerva.

Hörster, Maria António. 2004. "No Rasto de Rilke em Portugal: com algumas considerações acerca da tradução literária" in *Largo Mundo Alumiado: Estudos em Homenagem a Vítor Aguiar e Silva,* Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício (eds.), 711-728. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

Lage, Rui. 2010. *A elegia portuguesa nos séculos xx e xxi: perda, luto e desengano*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Acedido a 13/06/2019 em https://repositorio-aberto.up. pt/handle/10216/50420.

Lourenço, Eduardo. "Angelismo e Poesia", *Tempo e poesia*, 149-163. Porto: Editorial Inova.

Lutero, Martinho. 2017 [1530]. *Ein Sendbrief vom Dolmetschen / An Open Letter on Translating*. Trans. Howard Jones. Oxford: Taylor Institutions Library. Acedido a 12/04/2019 em ora. ox.ac.uk/objects/uuid:61dd3bfe-bd7d-48a2-adca-79e28d5cc63d.

Mourão-Ferreira, David. 1976. "Três 'instantâneos' de Rainer Maria Rilke." *Revista Colóquio/ /Letras*. 32 (jul.): 15-25.

Nemésio, Vitorino. "Hölderlin (a Paulo Quintela)." *Poesia: 1950-1959*, vol. II:I de *Obras Completas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Nikolaou, Paschalis. 2006. "Notes on translating the self." In *Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*, M. Perteghella and E. Loffredo (eds), 19-32. London and New York: Continuum.

Quintela, Paulo. 1998. *Traduções*. Vols. III e IV de *Obras Completas*, Ludwigh Scheidl, A. S. Ribeiro, C. Guimarães e M. H. Simões, eds. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Ramalho, Maria Irene. 2008. "Paulo Quintela, o amante de poesia." In *Homenagem a Paulo Quintela no Centenário do seu Nascimento*, Maria Teresa Delgado Mingocho e Maria António Hörster (eds.), 25-40. Coimbra: Faculdade de Letras.

Rilke, Rainer Maria. 1996. *Werke*, vols. 1 e 2, Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewiski e August Stahl (eds.). Frankfurt a. M./Lepizig.

Rilke, Rainer Maria / Bly, Robert. 1981. *Selected Poems of Rainer Maria Rilke*. New York: Harper Perennial.

Rilke, Rainer Maria / Carvalho, A. Herculano. 2003. "Herbsttag." In *Oiro de Vário Tempo e Lugar*, 2.ª ed., 243-44. Lisboa: Asa.

Rilke, Rainer Maria / Justo, José Miranda. 2005. *Os Sonetos a Orfeu*. Lisboa: Relógio d'Água.

Rilke, Rainer Maria / Justo, José Miranda. 2016. *Elegias de Duíno*. Lisboa: Relógio d'Água.

Rilke, Rainer Maria / Llansol, Maria Gabriela. 1996. *Frutos e Apontamentos*. Lisboa: Relógio d'Água.

Rilke, Rainer Maria / Moura, Vasco Graça. 1994. *Os Sonetos a Orfeu de Rainer Maria Rilke*. Lisboa: Quetzal.

Rilke, Rainer Maria / Mourão-Ferreira, David. 2003. "Rainer Maria Rilke -- De *Os Sonetos a Orfeu*.1, XXII" *Revista Colóquio/Letras* 165 (*Vozes da Poesia Europeia* III): 52.

Rilke, Rainer Maria / Pereira, Maria João Costa. 2005. *Livro das Imagens*. Lisboa: Relógio d'Água

Rilke, Rainer Maria / Quintela, Paulo. 1938. "Poemas de Rilke. Carta a Vitorino Nemésio, para servir de credencial a algumas traduções", in *Revista de Portugal* 2: 214-223.

Rimbaud, Arthur. 1989. *Oeuvres*, II, ed. Jean-Luc Steinmetz. Paris: Flammarion.

Saraiva, Arnaldo. 1984. *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*. Porto: Edições Árvore.

Stael, Germaine de. 1968 [1813]. *De l'Allemagne*, vol. 1, ed. Simone Balayé. Paris, Garnier Flammarion.

Steiner, George. 1978. *On Difficulty and Other Essays*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Steiner, George. 1998. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press.

Part(e) 3

Inventando o(s) Outro(s) em tradução ao longo dos tempos

Inventing (the) Other(s) in translation throughout the centuries

Translations of fear and practices of citizenship

Isabel Capeloa Gil
Universidade Católica Portuguesa
Centro de Estudos de Comunicação e Cultura

Abstract Translation and fear speak of our current condition. Fear connotes the radical paradox and anxiety before death structuring human experience and becomes meaningful when uttered in words. Translation is a practice that signifies a condition, the global experience of individuals navigating a world of tangential connections. The article takes on the figure of the refugee as a symptom of the intersections between translation and fear. In 1943, Hannah Arendt published a short essay titled 'We Refugees' in the journal *Menorah*. At the height of Nazi persecution and massive uprooting, Arendt presents the refugee as the paradigm of a new historical conscience, rising against the nexus of the nation and its violent geopolitical implications. Deprived of national recognition, the refugee belongs nowhere and makes of this condition of unbelonging the source of a new communal existence. By conflating a reading of Arendt with Salman Rushdie's *Step Across thios Line,* the article takes a genealogical approach to the refugee as a political-linguistic category. It argues that because the refugee is positioned on the border of the cultural structures that organize the social, her strength and fragility are anchored in the flow between spaces which, like the work of translation, is at the same time a flow organized around the space of words and their various origins and deployments.

[…] *the twin faces of our unconscious meditation*
[…] *fear and hope alike, the loathing for the new beings*
we ourselves are bound to become in the shedding of
the skins of all our current values, intimately intertwined […]
with our quasi-religious longing for social transubstantiation
into another flesh and another reality.

Frederic Jameson, "Totality as Conspiracy" 2001: 130

I

The representation of fear addresses the radical paradoxes of human experience, navigating what Edward Said has called "the seething discordance of unresolved notations" (Said 2004: 28) in a reference to Raymond Williams. That is, it addresses the contradictions, the ebb and flow of cultural circulation and the dissonant inscriptions in social practices. One of these discordant notations, one that perhaps ends itself to the most widely disparate representations, is the refugee, a figure that is simultaneously a perlocutionary

category that has traditionally conflated a sense of social anxiety and cultural affliction. Deprived of national recognition, the refugee belongs nowhere and makes of this condition of unbelonging the source of a new communal existence. Because it is positioned on the border of the cultural structures that organize the social, its strength and fragility are anchored in the flow between spaces which is at the same time, like the work of translation, a flow organized around the space of words and their various origins and deployments.

Translation and fear are cultural constructs that speak of our current condition. They speak of the potientality and the aporia of our cultural situation, of translation as a practice, a condition and a strategy to navigate a global world of tangential connections where, quoting Jhumpha Lahiri, the Cartesian motto has been transformed: "I translate, therefore I am' (Lahiri 1999: 5)[1].

II

Reflecting a collective 'structure of feeling' and involving agents that intervene in a dynamic process, fear is understood within the scope of this paper as a culturally coded bodily experience. Often this 'feeling' is translated in figural form, as in the exuberance of outlandish characters such as the monster Godzilla (*kaiju*) representing the nuclear panic in postwar Japan (1954), or the notorious zombies of the infamous *Walking Dead* series embodying the multiple lingering menaces to our current condition: war, climate change, populism, runaway capitalism, the imminent dangers to the individual's integrity. In our day an age as new discourses of fear sweep over or invade the media, political discourse, artistic practices; as narratives of fear are produced from widely different, and even contradictory, political and cultural standpoints, a particular *figura* emerges. The refugee is this figural construct lingering in time and voicing the pressing concerns of the coeval imaginary. In our day and age, more than reflecting a condition, the refugee has become an icon, conflating pity and fear, anxiety and solidarity, hate and sympathy. A divisive figure, the refugee congregates the collective force of the dispossessed, those whose very existence

[1] Translation is here broadly understood as a practice that substantiates a movement of signification between cultures. This practice has anthropological relevance as a semanticization of an aim which Lawrence Venuti has broadly defined: "[...] To bring back a cultural other as the same, the recognizable, even the familiar; and this aim always risks a wholesale domestication of the foreign text, often in highly self conscious projects, where translation serves an appropriation of foreign cultures for domestic agendas, cultural, economic, and political" (Venuti 1995: 18). Practices of cultural interaction in the sense that they involve an interpretative process that unpacks the difference of the Other and draws it closer to the identity of the Self are metaphorically connoted as modes of translation.

defies the narratives of wholeness and cohesion giving a body to the idea of the State, the community, collective memory and even expressing shared practices of communal belonging.

And yet more than all this, the refugee is a translated being composing a translatable argument about mobility, cultural difference, and the global as need and condition. She represents the globalization of fear (Appadurai 2006: xi) of those who've made uprootdness into a marker of identity, shaped by the forces of conflict, famine, poverty and the environmental crisis. The refugee is also the epitome of the translatability of being pivoting to the realization that, as Homi Bhabha signals (Bhabha 1999: 253), there has never been 'an original'. We are brought into the world as hybrid, translatable and transposable individuals.

Because she is positioned on the border of the cultural structures that organize the social, the strength and the fragility of the refugee *figura* is anchored in a flow between spaces which is at the same time, like the work of translation, a flow organized around the space of words and their various origins and deployments. She is placed in the broad topography of what Emily Apter calls the "translation zone" (Apter 2006: 5), a space which is neither owned by a particular institution (be it a nation, religion, or culture) nor is it completely amorphous. The translation zone defines "[...] the epistemological interstices of politics, poetics, logic, genetics and media". The refugee inhabits this threshold zone. Hanging at the "dangerous edge of things" (Rushdie 2002: 412), the refugee is the embodied figuration of a state of transition, a being striving for acceptance of her translatability, carrying a culture and a language in flux. It is precisely this 'fluxability' that convokes fear. The imaginary of that which is liquid, fluid, in flux, ungrounded, triggers anxiety over the inability of control and prompts a semanticization of the fearful associated with that which is amorphous and shapeless. Those who occupy the space of the flux, those who traverse the ocean, are imprinted with an identity built upon the shapelessness of the transition, of the caesura graphed by Apter to designate specifically that space of cultural, linguistic and epistemological flux, *Trans—ation* (Apter 2006: 5).

In what follows, I wish to interrogate the fear convoked by the refugee as a *figura* locked in the dirty, hybrid, fluid and belligerent translation zone that has both defined and questioned European culture. This will be done firstly by interrogating Hannah Arendt's seminal "We refugees" (1943) and Giorgio Agamben's response in "Beyond Human Rights" (1993, *Means without Ends*), and secondly by discussing Salman Rushdie's *Step Across this Line* (2002). Written under widely different conditions, these essays present two contradictory positions *vis-à-vis* the cultural place of the refugee, her challenge to native normative orders and to the very idea of citizenship. Both interrogate

the narratives of fear around the cyclical resurgence of the refugee, conducing to alternate cycles of exclusion and then assimilation, which may ultimately suggest that, under different socially situated contexts the fear of the other is inevitably present and driving the transformational dynamics in complex societies. Ultimately, I contend for a place that locates translation as the transformative site where the unheard voices of the displaced may be recoded in a productive cultural renewal of respectful recognition.

III To the refugee crisis and back

Language taps into the nodal anxiety over Otherness, that crafts the double conscience of Europe. Until Pope Francis addressed "the globalization of indifference" in his Lampedusa speech in March 2013, the flow was largely matter factual in the media agenda. Still, there is a singularity in the events of the Summer of 2015, a change in language with real implications in the organization of the flow. This was the overwhelming transformation in the labeling of the moving flock, which increasingly drifted from being connoted as migrant to the label refugee.

The distinction is politically sensitive and highly relevant in both law and academia[2]. In the present crisis, claiming the refugee category has legal implications forcing the at time hostile hosts to respond to a right of asylum under the 1951 Refugee Convention and EU Asylum Law[3]. While the migrant may be abruptly blocked at the border (as most North Africans in Lampedusa or Calais), under the normative framework of European law, the refugee who calls for sanctuary, must be answered. If we are to agree with Franz Boas, that "in order to understand history, it is necessary to know not only how things are but also how they have come to be" (Boas 1920: 311), it is crucial to understand the refugee's vulnerability is also her strength, crafted by a thousand-year-long sanctuary tradition, that is particularly present in the Mediterranean basin.

As early as 460 BCE, Aeschylus *Suppliants*, already tell a tale of refugees, asylum seekers, fleeing the "borders of Syria" into civilized Argos (Greece)

---

[2] Since the late 1980's, anthropology has decidedly taken up a discussion on the cultural impact of the migrant and refugee labeling, leading up to the founding of the sub-discipline of Forced Migration Studies (Sigona *et alia*, 2014).

[3] The 1951 Refugee Convention, negotiated after World War II, defines a refugee as a person who, "owing to a well-founded fear of being persecuted for reasons of race, religion, nationality, membership of a particular social group or political opinion, is outside the country of his nationality, and is unable to, or owing to such fear, is unwilling to avail himself of the protection of that country." http://www.nytimes.com/2015/08/28/world/migrants-refugees-europe-syria.html.

in search of protection. Under archaic circumstances the request for asylum implicates not only the host, but also the whole State apparatus. The place of asylum (*asylos topos)* is a political and sacred place (*asylos hieron*). Once the refugee reaches sanctuary ground, her claim must be heard, implicating in this request the State's collective apparatus, even if it means going out to war in her defense. With secular undertones, the host's obligation is latent in the 1951 Convention on the Rights of Refugees, as an unwritten code, a moral injunction, that implicates written law. Thus the scandal of Viktor Órban's famous "Don't come" in direct contrast with Angela Merkel's "We'll manage" (*Wir schaffen es*).

The refugee convokes a system of fear, that taps into her status of unbelonging, mediates the interactions with the environment around her, and acts on the surroundings. The very description of the refugee status semanticizes fear as the driving force behind her existence. Fear has created her, fear keeps her in the space in-flux from where there is no escape.

The refugee confronts the millennial European discourse of hospitality and by so doing challenges the very narrative of Europe drafted in the Treaty of Rome. After a perilous breach of fortress Europe, the refugees are walled in, trapped inside Europe without a gateway to escape. As Hannah Arendt wrote in 1943, the refugee is a new kind of human being: "[…] the kind that are put in concentration camps by their foes and in internment camps by their friends" (Arendt 2007: 111). They are trapped in a non-place, in fact, in a contradictory amorphous and translational zone, that threatens the stable imaginary of the nation-state, but which is a creation precisely of that very same nation-state. The camp is the instructional scene in the theatre of the in-exodus-citizen.

Stripped of dignity and excluded from the political community, the refugee constitutes a paradoxical community of the excluded in what Nando Sigona has named "campzenship" (Sigona 2014). At the gates of Europe there are no benevolent Argives, but more often than not police and armed forces acting to both help and control. Instead of a robust and inclusive narrative, at the gates of Europe they have been made to connote what Appadurai calls the infectious fear of small numbers, the rhetoric of swarms and waves, invaders and terrorists (Appadurai 2006). Fear draws from a concrete referent in reality that is then narrativized and weaponized against the perceived danger, that specific object one cannot control.

It is thus wise to look back to lessons from the past. In 1943, Hannah Arendt published a short essay titled "We Refugees" in the journal *Menorah*. At the height of Nazi persecution and massive uprooting, Arendt presents the refugee as the paradigm of a new historical conscience, rising against the nexus of the nation and its violent geopolitical implications. Deprived of national

recognition, the refugee belongs nowhere and makes of this condition of unbelonging the source of a new communal existence, one that no longer wishes to be assimilated at all costs into the imaginary of the 'nation'.

Addressing the condition of the European Jews fleeing Nazi persecution, Arendt connotes the situation of unbelonging with a radical reboot of the very idea of the human being, which starts with the uprooting of language. "We lost our language; which means the naturalness of reactions, the simplicity of gestures, the unaffected expression of feelings" (Arendt 2007: 110). The refugee, preferring to call herself a migrant, has become a floating signifier, in language as in politics. Citizenship has become in this conundrum a hollow signifier. The refugees, Arendt states, are described by 'friends' as 'prospective citizens', but interred in current conditions as 'enemy aliens'. They are congregated as a linguistic-political category, moving between a prospective future — which is still formless — and an exclusionary present — which denies them formal recognition. In and of itself the refugee *figura* connotes a meaning that it cannot own, a language that is projected unto them by others: their persecutors, their helpers, their keepers, their guards. To borrow a title from one of Hanif Kureishi's stories, they feel "other's tongues down their throat" (Kureishi 1987). The language they still relate to, the harbor of that memory of past belonging, is literature. "We remember the poems, we once love" (Arendt 2007: 112) she writes, while contradictorily seeking to forget the past through a dismembering of language:

> With the language [...] we find no difficulties: after a single year optimists are convinced they speak English as well as their mother tongue; and after two years they swear solemnly that they speak English better than any other language — their German is language they hardly remember. (*ibid.*: 111)

Arendt diagnoses the process of passing the refugees go through as they move in the 'translation zone'. If you are in France, you wish to be Frencher than the French or more American than the Americans in the US. "Our identity is changed so frequently that nobody can find out who we actually are [...]" (*ibid.*: 117). They have been fully dissolved in the maelstrom of the flux and this is where Arendt finds their weakest link: "Whatever we do, we reveal nothing, but our insane desire to be changed, not to be Jews. [...] We don't want to be refugees, since we don't want to be Jews." (*ibid.*)

For Arendt, the refugees, the strongest, more able and brave, represent "the vanguard of their peoples" (*ibid.*), they are the beacons of the future, but only and if they resist assimilation. "Refugees driven from country to country represent the vanguard of their peoples — if they keep their identity. For the first

time, Jewish history is not separate but tied up with that of all other nations" (*ibid*.:119). This passage has lent itself to paradoxical interpretations, for while stressing the essential need to hang on to identity, she questions the messianic singularity of the Jewish historical narrative, embedding the future of the Jew with the common future of humanity, and proposing an understanding of citizenship told from the perspective of the minority, the weakest link. "The committee of European peoples went to pieces when, and because it allowed its weakest members to be excluded and persecuted." (*ibid*.)

Arendt's approach results from the situated conditions of WWII and the crisis of belonging articulated in this context. And yet, these claims speak uncannily to the experience of Europe in 2020, when the fiction of the nation resonates as a hollow signifier before a reality of ethnic hybridity, multiculturalism and growing inequality. In 1993, Giorgio Agamben took up Arendt's essay in an essay titled "Beyond Human Rights" where he discusses the role of the refugee and the anxious discontent she raises *vis-à-vis* the 'national fiction' and its crisis. For the European citizen of the new century the failure of symbolical recognition by the State equated in the growing income inequality and diminishing social and civil rights stir up an anxious and often violent reaction before the refugee's perceived otherness.

In fact, the refugee, as Agamben argues, connotes an exterritoriality that is particularly relevant if one is to take the concept of citizenship in the European project seriously. That is, a notion no longer attached to the romantic blood-soil-language triangle, but connoting instead the experience of global mobility, border eradication and transnationality addressed in the letter, if not in the spirit, of the European Union's foundational documents. A reciprocal extraterritoriality, both of the native and the refugee, would reform and renew a civil contract in crisis, and suggestively refigure the transnational European nexus through a notion of citizenship in the making. This is what Agamben names the citizen as a "being-in-exodus" (Agamben 2008: 24), conceiving of citizenship not as a *telos*, but as a process, which entails ruptures, disjuncture, adaptation, reframing, and a situated renegotiation. In this understanding, citizenship is more than an act of belonging, materialized by a legal document that affords its owner with some supposedly 'inalienable rights', it is a practice and a possibility. More broadly even, it speaks to the potentiality of the translated being in reforming traditionally held pre-conceptions about citizenship and nationhood.

A citizenzry *in potential*, a translatable citizenry, disowns the State's privilege of dominating the fiction of the nation-citizen nexus. It opens up a space for a formulation of citizenship rights beyond the mantra of nationhood, whilst empowering both the individual and the state to say no when the civil

contract is tainted. For the European native, the perception of citizenship as a process and a possibility reenergizes the work of democracy and opens up new spaces for active citizen participation. Moreover, by calling the hoax of the native-nation nexus, it allows for an understanding of citizenship not as privilege and condition, but as right and situation. The refugee as a cultural trope, as a translational *figura*, epitomizes this radical change and confronts the would-be postnational Europe with the reality of its backward national narrative, supporting the powers that keep it hostage to populist policies.

What is more, as Agamben notes, the refugee calls the hoax that tactically embeds the human rights narrative with that of citizenship. Inalienable rights are no longer inalienable outside the borders of the native's walls.

> If the refugee represents such a disquieting element in the order of the nation-state, this is so primarily because, by breaking the identity between the human and the citizen and that between nativity and nationality, it brings the originary fiction of sovereignty to crisis. (Agamben 2008: 20)

In a nutshell, the African and Asian migrants, the Middle-eastern refugees come to Europe with a simple claim, a request for the protection of life and an aspiration to what universalist human rights discourse defends as basic tenets of human dignity, a right to housing, education, to be heard by the ruling powers, in fact, the right to have rights. This 'radical' quest for survival strikes at the nodal point of intersection between the definition of the citizen and the basic human rights discourse and discloses the disjuncture in a relation that highbrow liberal discourse has considered mutually constitutive: that of citizenry and human rights. The refugee stripped of basic citizenship is also stripped of the foundational recognition as a human being with dignity, hence revealing the fragility of the European citizenship project. She provides a new opportunity to reengage with European values, interpellating citizens to rethink the social contract from the perspective of the translatory zone. It is in this sense Agamben invites us to conceptually claim with Arendt, "we are all refugees".

As an identity rich vanguard, the refugee presents for Arendt, and partially to Agamben, an opportunity to rethink the bulwark of the European ethos as a project. Salman Rushdie also posits translation as a strategy for political recognition in "Step Across this Line", written for the Tanner Lectures in Human Values at Yale, in 2002. He is reacting to a widely different world than Arendt's. The fearful days following 9/11, the world of Islamic extremism and populist xenophobia in the making. The leitmotiv of the border culture, a keen translation zone, is conceived as a foundational cultural narrative of modern nation formation, with a specific emphasis on the United States. Unlike Arendt who stresses the structure to

support the work of the refugee as vanguard — identity —, Rushdie underscores the process. It is our anthropological condition to be "frontier crossing beings" (Rushdie 2002: 408), holding on to one's most cherished book: the passport. In this regard, the translation zone is all around us, there is no outside. Rather than migrants or refugees we are fellow travelers, changed with every frontier we cross. "The journey creates us. We become the frontiers we cross" (*ibid*.: 410). Rushdie accentuates the proximity, smoothing out the differences in the flux. In this global translation zone, we are all refugees, migrants, exiles.

> As a migrant myself, I have always tried to stress the creative aspects of such cultural commingling. The migrant severed from his roots, often transplanted into a new language, always obliged to learn the ways of a new community, is forced to face the great questions of change and adaptation; but many migrants, faced with the sheer existential difficulty of making such changes, and also, often, with the sheer alienness and defensive hostility of the peoples amongst whom they find themselves, retreat from such questions behind the walls of the old culture they have both brought along and left behind. (Rushdie 2002: 415)

The lecture seeks to claim a space for vernacular narration in the dissonant fear loaded world of post 9/11, strategically blurring out narratives of identity which are prone to become self-imposed discourses of exclusion and making himself a part of the flux. The writer reveals himself as refugee, as migrant, dissolving walls but affirming border crossings as rhetorical models that substantiate peaceful living together. And he ends with an injunction

> We will all be judged by how we handle ourselves in this time. What will be the spirit of this frontier? Will we give the enemy the satisfaction of changing ourselves into something like his hate-filled, illiberal mirror image, or will we, as the guardians of the modern world, as the custodians of freedom and the occupants of the privileged land of plenty, go on trying to increase freedom and decrease injustice? Will we become the suits of armour our fear makes us put on, or will we continue to be ourselves? The frontier both shapes our character and tests our mettle. I hope we pass the test. (*ibid*.: 442)

There is an urgency in this quest that may come across as too simple. The writer clearly claims a voice for a collective that does not differentiate between diasporas of fear or diasporas of hope. This is a time of entanglement, before the rising fear there is no more space for the intellectual complexities of difference, lest we become ourselves the walking dead.

The twentieth century inaugurated the era of fear management. Before destruction and repression, fear became an effective political weapon, a pervasive cultural condition, structuring forms of mediation and modes

of collective self-perception. As we tread onto the convergence world of the 21st century, fear continues to be a powerful trigger of behavior, an explanatory tenet for political action and populism, a driver of social practices. Firstly, the refugee is arguably the supreme contemporary, the timely figure convoking the memories of the past and the potential of the future. Secondly, the refugee has also become a figure of speech a rhetorical tool to address the controversies of our present, a mirror held on to perceived notions of identity, citizenship, space, national language. Thirdly, the refugee is a real entity, addressing the radical paradoxes of human experience, convoking our phantasy of fear and by so doing grafting herself into the way we imagine ourselves and our future. As exiles or natives the fear of the Other has created a space of entanglement of our mutual fragilities, the fear over imminent death for the newly arrived, the fear of identity dissolution for the natives. To address the trials of the future and consider the possibilities of a new trope of citizenship, we may be wise to consider that as translated beings, fear makes us, and we are all, inevitably, refugees.

References

Aeschylus. 2019. *The Suppliants*. Cambridge: Cambridge University Press.

Agamben, Giorgio. 2008. "Beyond Human Rights", *Social Engineering*, 15, https://novact.org/wp-content/uploads/2012/09/Beyond-Human-Rights-by-Giorgio-Agamben.pdf (retrieved June 12, 2019).

Appadurai, Arjun. 2006. *Fear of Small Numbers*. London: Verso.

Apter, Emily. 2006. *The Translation Zone, A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press.

Arendt, Hannah. 2007. *The Jewish Writings*. New York: Schocken Books.

Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.

Boas, Franz. 1920. "The Methods of Ethnology", *American Anthropologist*, Vol. 22, no. 4, pp. 311-321 (https://www.jstor.org/stable/660328?seq=1#metadata_info_tab_contents) Retrieved on Dec.2nd, 2019.

Fiddian-Qasmiyeh, Elena, Gil Loescher, Katy Long and Nando Sigona (eds.). 2014. *The Oxford Handbook of Forced Migration*. Oxford: Oxford University Press.

Kureishi, Hanif. 1987. *With Your Tongue Down My Throat*. Harmondsworth: Penguin.

Lahiri, Jhumpa. 1999. *Interpreter of Maladies*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.

Rushdie, Salman. 2002. *Step Across this Line. Collected Non-Fiction 1992-2002*. New York: Vintage Books.

Said, Edward. 2004. *Humanism and Democratic Criticism*. New York: Columbia University Press.

Sigona, Nando. 2014. "Campzenship: Reimagining the camp as a social and political space", *Citizenship Studies*, 19,1, pp. 1-15.

Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London and New York: Routledge.

"Quem são os Alemães": a tradução de *Germania* de Tácito em Portugal durante a Segunda Grande Guerra

Alexandre Dias Pinto
Centro de Linguística da Universidade de Lisboa

Carlota Miranda
Escola Secundária do Restelo

Resumo Em 2011, Christopher B. Krebs publicou um influente estudo sobre a receção de *Germania*, do historiador romano Cornélio Tácito, demonstrando como o texto foi interpretado e instrumentalizado para diversos fins desde a época em que foi escrito até ao período do Terceiro Reich. Em Portugal, a obra despertou o interesse de tradutores e de editores durante a Segunda Grande Guerra e esteve na origem de um fenómeno editorial singular da história da tradução no nosso país: em pouco mais de três anos publicaram-se uma edição do texto latino (Tácito 1940) e quatro traduções em português, que tiveram como autores Adolfo Casais Monteiro (1941a), Alberto Machado Cruz (1941b), Nicolau Firmino (1942) e João Paulo Freire (1943). Os textos prefaciais dos trabalhos de Firmino e de Freire lançam luz sobre a concorrência que então se gerou.

O objetivo central do presente estudo é analisar este fenómeno editorial, que foi influenciado pelo contexto político-militar da Segunda Grande Guerra, tendo em conta a curiosidade dos leitores portugueses pela Alemanha e a ideia de que a obra de Tácito daria a conhecer os antepassados dos alemães modernos. Através da análise das quatro traduções e da edição latina, mas também de elementos paratextuais dos livros (títulos, textos prefaciais, notas, etc.), pretende-se identificar e interpretar as motivações de tradutores e editores para trazer a lume *Germania* neste momento da História. É também nosso propósito descortinar as orientações que estes puseram em prática no seu trabalho, bem como esclarecer o papel que cada uma das traduções desempenhou nos domínios editorial e da tradução em Portugal em meados do século xx.

1. Introdução

O meio editorial e a atividade da tradução vivem lado a lado com a realidade política, social e cultural. Os acontecimentos históricos influenciam a indústria livreira, na medida em que criam no público uma necessidade de informação a que as editoras procuram dar resposta. Os autores, os tradutores e os editores sabem que os leitores irão procurar no livro explicações e conhecimentos sobre os factos e os fenómenos políticos, sociais e culturais que têm, ou tiveram, lugar no país e no mundo e lançam no mercado as obras que acreditam corresponder às expectativas de quem as vai ler.

Tal foi o que sucedeu com a publicação de *Germania*, do historiador romano Cornélio Tácito, em Portugal, durante a Segunda Grande Guerra. No curto espaço de pouco mais de três anos, entre 1940 e 1943, saíram do prelo uma edição do texto latino e quatro diferentes traduções da obra em português, o que constituiu um fenómeno editorial singular na história da tradução em Portugal. Certo é que a ideia de publicar o texto de Tácito, que pretendia dar a conhecer os povos da região da Germânia na Antiguidade, era acompanhada pela convicção de que o público leitor português estaria interessado em saber mais sobre os pretensos antepassados da nação alemã, que, em 1939, desencadeara o conflito bélico que se alastrava pela Europa e pelo resto do mundo. Os trágicos acontecimentos da guerra criaram uma necessidade de informação a que as editoras quiseram dar resposta.

Resumamos os principais momentos deste "acontecimento literário". Em 1940, Nicolau Firmino dá à estampa uma edição do texto latino de Tácito. No ano seguinte, saem duas traduções de *A Germânia*, uma de Adolfo Casais Monteiro, pela Editorial Inquérito, e outra de Alberto Machado Cruz, pela Livraria Educação Nacional. Em 1942, é novamente Nicolau Firmino a ter um papel na divulgação da obra ao tirar do prelo a sua tradução, que já havia sido anunciada no livro de 1940. Por fim, em 1943, João Paulo Freire verte a obra para português. Os textos prefaciais das duas últimas traduções lançam luz sobre a concorrência entre edições que então se desencadeou.

2. *Germania* de Tácito e a sua receção na Europa

De Origine et Situ Germanorum (literalmente, *Sobre a Origem e a Situação [Geográfica] dos Germanos*) é uma obra breve que o historiador romano Tácito (c. 56 — c. 120 d.C.) escreveu no ano de 98 e que foi popularizada com o título latino de *Germania*[1]. Trata-se de um estudo de índole etnográfica que pretende dar conta do carácter e dos costumes dos vários povos que, na Antiguidade, ocupavam a região a que os romanos davam o nome de Germânia e que tinham resistido às tentativas de invasão das legiões de Roma. Tácito cataloga e caracteriza os diferentes povos deste extenso território, encontrando traços comuns entre eles, a par de aspetos que os diferenciam. Se, por um lado, o historiador

[1] No presente estudo, seguimos, para o texto latino de *Germania*, a edição que Maria Isabel Rebelo Gonçalves preparou para a sua tradução bilingue da obra (Tácito 2011). As transcrições em latim que se encontram neste estudo são extraídas dessa edição. A tradução portuguesa de Rebelo Gonçalves — que é um trabalho académico feito com rigor — será usada no confronto com passagens das diferentes versões do texto de Tácito que aqui se analisam. Para esclarecer dúvidas pontuais, consultou-se ainda a tradução inglesa de Anthony R. Birley (Tácito 1999).

os vê como bárbaros, por outro lado, reconhece um conjunto de qualidades que advém do seu estado não civilizado e que lhes confere uma pureza primitiva, assente na simplicidade, no despojamento material e na noção de integridade.

Os estudiosos da obra de Tácito têm avançado diferentes interpretações para o texto (Birley 1999; Thomas 2009; Krebs 2011; e Rives 2012). Alguns veem em *Germania* uma resposta ao interesse que os romanos coevos do historiador tinham em conhecer os "bárbaros" do Norte, que, no final do primeiro século da nossa Era, tinham conseguido resistir às ofensivas militares do Império[2]. Roma temia-os e encarava-os como uma ameaça, tendo em conta o seu carácter indomável, bem como a tenacidade com que tinham enfrentado as tropas do Imperador Domiciano em 82 d.C. Nesta linha de leitura, *Germania* é um texto escrito com o intuito de dar a conhecer o adversário de Roma, que assombrava a imaginação dos cidadãos romanos, ou mesmo de exortar o novo imperador, Trajano, a empreender uma campanha de conquista dos territórios setentrionais da Europa (Krebs 2011: 28-30)[3]. Tácito cria que tinha chegado a altura de o poder romano dominar, definitivamente, os Cimbros, os Catos, os Langobardos, os Marcomanos e as demais tribos do Norte, bem como de anexar os seus territórios ao Império.

Numa outra linha de interpretação, que não é incompatível com a primeira e que a pode mesmo complementar, a obra *De Origine et Situ Germanorum*, ao descrever o carácter e as qualidades que se atribuem aos povos da Germânia — como a coragem, a solidariedade entre os seus membros, a noção de bem comum —, denuncia, por contraponto, o estado de corrupção de valores e de práticas sociais em que a "civilizada" Roma se encontrava. O Império entrara numa decadência política, social e moral, que viria a ditar o seu fim. A civilização tinha trazido as sementes da sua destruição em forma de materialismo, de individualismo e de dissolução de costumes. Por outro lado, o primitivismo e a pureza dos habitantes da Germânia representavam, nesta leitura da obra, a antítese das práticas sociais e morais que tinham conduzido ao declínio de valores e das instituições do Império Romano (Thomas 2009: 63-66; Krebs 2011: 16-33; Rives 2012: 50-51).

---

[2] "The barbarians of northern Europe had of course haunted the Roman imagination since the Gallic sack of Rome in the early fourth century BCE. After Roman conquests of Gallic territory in northern Italy and southern Gaul, a series of major defeats at the hands of the Germanic Cimbri and Teutones at the end of the second century BCE revived the threat of barbarian invasions from the north." (Rives 2012 46-47).

[3] Para este trabalho, usámos a edição digital do ensaio de Krebs disponibilizado pela W.W. Norton and Company e não o livro impresso. A numeração das páginas não é coincidente nos dois formatos da obra.

O texto de Tácito contribuiu para criar o mito do povo germânico, que se prolongou até ao século xx e que foi alimentado, sobretudo, por autores alemães, que nele queriam ver os seus antepassados. Na verdade, os "germanos" nunca existiram enquanto povo unificado. Os vários grupos que habitavam a região que os romanos denominavam Germânia tinham origens e tradições diferentes e não sentiam uma afinidade entre si a ponto de partilhar a ideia de nação comum (Krebs 2011: 16-33; Rives 2012: 55-56). Mais ainda, esta extensa área — que também abrangia territórios que hoje pertencem à Dinamarca, à Suécia, à Finlândia e até a partes da França e da Suíça — não coincide com as fronteiras da Alemanha, e os diferentes povos que se haviam instalado na região não correspondiam, etnicamente, aos antecessores dos alemães da era moderna.

Germania contribuiu para a construção do retrato da "raça alemã" e das características que, supostamente, a distinguiam. A ideia de carácter nacional, que pretende definir a personalidade de um povo com base em traços comuns e intemporais, revela-se uma generalização redutora e uma conceção falsa e tendenciosa (Caro Baroja 1970). No fundo, os povos constroem imagens suas ou de outros com base em impressões e em opiniões — sejam elas benevolentes ou depreciativas — que nada têm de científico e que, não raro, traem a realidade dos factos. Essas imagens tornam-se frequentemente alvo de manipulação e de instrumentalização ideológica.

Ao longo dos tempos, *Germania* foi posta ao serviço de diferentes causas. Como Christopher B. Krebs (2011) demonstrou no ensaio em que estudou a receção desta obra de Tácito ao longo dos tempos, foram os autores "germânicos" quem mais se empenhou na instrumentalização do texto. Lutero apoiou-se em *Germania* para descrever a antiga moral "germânica" e assim se opor à decadência da Cúria Romana e da sua Igreja. Mais tarde, os pensadores associados ao Iluminismo, como Justus Moser, Klopstock e Herder, recorrem ao texto para defender os conceitos de "espírito alemão" e de "povo alemão" e associam-nos, no devir histórico, a aspetos como a língua, as tradições e os costumes. No século xix, Fichte defendeu a noção de identidade germânica e distinguiu os traços dessa nacionalidade, alguns dos quais recuperados de Tácito. Por último, no século xx, durante o Terceiro Reich, *Germania* foi treslida, mobilizada para defender a superioridade alemã e a pureza da raça, bem como usada para fundamentar as políticas expansionistas, a eugenia ou o extermínio étnico[4].

[4] Este brevíssimo apanhado da receção de *Germania* na Europa mais não faz do que apenas enunciar momentos-chave do processo. Krebs (2011) analisa a história deste fenómeno cultural no seu ensaio.

3. As traduções de *Germania* em Portugal durante a Segunda Grande Guerra

3.1. Pré-história de um fenómeno editorial: a tradução de Correia de Lacerda

Para compreendermos o processo da receção de *Germania* em Portugal entre 1940 e 1943, é fundamental conhecer a primeira tradução portuguesa impressa da obra, que foi publicada em 1846. D. José Maria Correia de Lacerda (1802-1875) é o autor do trabalho, a que atribuiu o título *Tratado da Situação, Costumes, e Povos da Germânia*. Fidalgo da Casa Real, Correia de Lacerda desempenhou os cargos de membro do Conselho de Sua Majestade, de deputado das Cortes e de Reitor do Liceu Nacional. Fez-se cónego da Ordem de Santo Agostinho e exerceu funções de deão da Sé Patriarcal de Lisboa. Foi também sócio da Academia das Ciências de Lisboa e um ilustre dicionarista. Correia de Lacerda envolveu-se nas questões políticas do seu tempo, defendendo a causa liberal, o que lhe valeu a prisão e o exílio. Entre as obras de cunho político que publicou, contam-se *Um Papel Político, Ontem Hoje e Amanhã* (1842), *Memorandum sobre os Acontecimentos da Época* (1847) e *Da Forma dos Governos, com Respeito às Prosperidade dos Povos e das Coisas Políticas de Portugal* (1854). Além da tradução de *Germania*, verteu para português duas outras obras de Tácito: *Vida de Cneo* Júlio Agrícola (1842) e *Diálogo dos Oradores* (1852) (Silva 1860: V, 15-16).

O *Tratado da Situação, Costumes, e Povos da Germânia* abre com uma "Prenotação" do tradutor, que sublinha as características do povo alemão e elogia o estilo do autor romano. Seguindo Montesquieu, Correia de Lacerda vê em *Germania* a manifestação das formas de poder político e as liberdades da Europa Moderna; e acrescenta as seguintes palavras premonitórias: "Os usos e os costumes e a legislação das idades futuras não poderão ser apreciadas senão depois de bem conhecido e profundamente meditado o que Tácito escreveu das leis, costumes e usos dos antigos Germanos" (Lacerda 1846: viii)[5]. Tendo em conta que o livro com este texto prefacial e a tradução é publicado no final do primeiro governo autoritário de Costa Cabral, não podemos deixar de ler nas entrelinhas desta "Prenotação" e na versão portuguesa de *Germania* também uma declaração política de Correia de Lacerda, defensor da liberdade e do liberalismo, que em 1850 se oporá veementemente à chamada "lei da rolha".

Segue-se a esta introdução o texto de Tácito, que é apresentado, lado a lado, em latim e na tradução portuguesa. O trabalho de Correia de Lacerda é marcado pela elegância do estilo, pela riqueza do vocabulário e pela intenção de se

[5] Nas transcrições de texto, procedeu-se à atualização ortográfica das traduções portuguesas e das introduções que as acompanham. Na pontuação, também se introduziram as alterações necessárias de forma a respeitar as normas em vigor.

aproximar da sintaxe latina e da máquina retórica do texto de partida. Cremos que as transcrições que adiante se apresentam desta tradução ilustrarão bem a afirmação anterior. Na secção final do volume, encontra-se uma extensa lista de cento e três notas do tradutor com informação histórica, geográfica, etnográfica e cultural, que muito enriquecem a obra e que são uma prova da erudição de quem as escreveu.

Como veremos adiante, algumas traduções posteriores de *Germania* serão marcadas, umas de forma mais indelével do que outras, pelo trabalho de Correia de Lacerda, que permanecerá um marco da receção do texto de Tácito em Portugal. Mas desse assunto se falará em devido tempo[6].

3.2. O Estado Novo e a esfera pública portuguesa durante a Segunda Grande Guerra

A atenção inesperada que *Germania* recebeu de editoras e de tradutores portugueses durante a Segunda Grande Guerra deve ser entendida no quadro da realidade política, militar, social e cultural que então se configurava em Portugal e no resto do mundo. Quando a Guerra eclode, o Estado Novo tinha, oficialmente, dezasseis anos de existência e já instituíra as políticas e as práticas autoritárias e antidemocráticas que o caracterizaram. Logo no início do conflito, Portugal assume oficialmente uma política de neutralidade, procurando mostrar-se equidistante em relação às potências em confronto. Tal facto implicava suspender a antiga aliança que ligava o nosso país à Inglaterra. Na verdade, apesar das simpatias de Salazar pelas ideologias nacionalistas da Alemanha e da Itália, com o avançar da guerra, o regime adotará habilmente uma política de "neutralidade colaborante" com os Aliados (Rosas 1994: 301-306).

A opinião pública nacional dividia-se, então, entre os apoiantes da causa dos Aliados e os simpatizantes das forças do Eixo. Ainda assim, de acordo com Fernando Rosas, os primeiros dominam a esfera pública portuguesa: "A causa britânica é popular na opinião pública e os meios oficiais assumem uma anglofilia discreta, mas real: os germanófilos declarados são 'homens que se encontram nas margens do regime'" (*ibid.*: 304). Há nas fileiras nacionalistas intelectuais e jornalistas, como Alfredo Pimenta, Holbeche Castelo Branco, José Ribeiro

---

[6] Erradamente, na badana direita do livro da edição bilingue de *Germania* da editora Vega (Tácito 2011), assume-se que a tradução de Maria Isabel Rebelo Gonçalves apresentada neste volume é a segunda publicada em Portugal, sendo apenas precedida pela de Correia de Lacerda: "a primeira e única [tradução de *Germania*] até agora, feita por D. José Maria Correia de Lacerda, data de 1846" (*in* Tácito 2011: badana direita).

Alves Júnior, Álvaro Maia e Félix Correia[7], que manifestam o apoio ao Terceiro Reich e ao seu esforço de guerra. Porém, os que defendem a política e a ação militar dos Aliados são, como foi referido, em maior número e muitos ocupam posições-chave na comunicação social e nas instituições portuguesas. Deste modo, cada uma das partes desenvolve a sua ação de propaganda com o intuito de cativar a simpatia da população portuguesa para a sua causa.

A cultura torna-se, então, um espaço de debate ideológico. Cruzam-se argumentos e travam-se batalhas de ideias e de palavras nas notícias e nos textos de opinião que se publicam em jornais e revistas, bem como nos livros que saem para o mercado. De forma aberta e assumida, as revistas *Mundo Gráfico* e *A Esfera* advogam, respetivamente, a causa inglesa e a causa alemã. Mas a imprensa portuguesa mostrava uma maior tendência para apoiar as forças aliadas. No campo da publicação de livros, prolonga-se, de forma assumida ou velada, o confronto de posições e de ideias. A editora Alma faz sair do prelo livros de defesa da posição alemã, como *O Operário Alemão e Adolf Hitler* (1940), *A Inglaterra Esclavagista e Negreira* (1940) ou *A Assistência aos Velhos e Inválidos na Alemanha* (1941). A polémica instala-se no espaço público. A título de exemplo, João Paulo Freire, de quem se falará adiante, publica *Por que Triunfa a Inglaterra: Breve Esquisso do Poder Britânico no Mundo* (1941), em defesa do papel da nação britânica na Guerra. No mesmo ano, José Ribeiro Alves Júnior, encoberto sob o pseudónimo Zé di Mélo, refuta as ideias de Freire no livro *Por que não Triunfará a Alemanha? Resposta ao Livro do Senhor João Paulo Freire (Mário) 'Por que Triunfa a Inglaterra'* (1941).

Deve, porém, ficar claro que o mundo da edição do livro não centrava a sua atividade na publicação de títulos relacionados com a Guerra. Na verdade, do ponto de vista político e ideológico, mais relevante era na imprensa o combate travado entre a propaganda do Estado Novo e a crítica ao regime e às suas práticas. A par das questões políticas, havia todo um mercado livreiro que seguia o seu curso, dando à estampa obras literárias, divulgando o conhecimento e debatendo temas diversos. Mas não é menos certo que os acontecimentos políticos e militares que se desenrolam no cenário internacional marcam a produção editorial neste período da História. É nesse quadro que vêm a público as cinco edições de *Germania*.

---

[7] Álvaro Maia e Félix Correia eram os diretores da revista *A Esfera*.

3.3. *De Germania*, edição do texto latino preparada por Nicolau Firmino (1940)

Professor, tradutor e autor de livros escolares, Nicolau Firmino (1907--2001) lança no mercado, em 1940, uma edição do texto latino de Tácito sob o título *De Germania* (Tácito 1940). O opúsculo inscreve-se num programa editorial do pedagogo, que, a partir dos anos 30 do século xx, inicia a publicação de um conjunto de traduções e de edições de obras da Literatura Latina destinadas, sobretudo, ao ensino. Neste conjunto de trabalhos encontram-se as "versões" portuguesas da *Eneida* de Vergílio (1937), das *Fábulas* de Fedro (1938), das *Catilinárias* de Cícero (1942), das *Guerras Gaulesas* de Júlio César (1942) e, como veremos, de *A Germânia* de Tácito (1942). Firmino, que é descrito como um "divulgador fervoroso", preparou um vasto número de livros didáticos, muitos dos quais no âmbito da disciplina de Latim (cf. "Firmino, Nicolau" 1988: 311-312).

A publicação de uma edição do texto latino de *De Germania* enquadra-se neste programa editorial. Na página de rosto, o trabalho é caracterizado nos seguintes termos: "Texto latino revisto e editado" (Tácito 1940: [1])[8]. Já no texto prefacial, intitulado "Ao Leitor", Firmino expõe as razões que o fizeram trazer a público esta edição. Segundo ele: "Há muitos anos que em Portugal não se têm publicado textos de autores latinos" (Firmino 1940: [3]). E expressa a sua preocupação: "À falta de textos e de bons compêndios escolares se deve também o desinteresse que as modernas gerações têm votado aos estudos humanísticos" (*ibid*.). Firmino justifica então os motivos pelos quais esta edição se revelará útil:

> Conhecedores [...] das dificuldades que os alunos têm de obter os livros latinos, sem nos preocuparmos também com o interesse material resultante da venda anual de poucos exemplares, ousamos todavia trazer ao público, em modesta edição, o simples texto da *Germânia*, dispostos a publicar novos textos e a contribuir assim com uma pequena pedra para o grandioso edifício que obreiros adestrados e incansáveis estão novamente levantando. (*ibid*.)

A publicação desta edição de *Germania* é norteada por propósitos didáticos e pedagógicos e visa disponibilizar no mercado português, e a preço acessível, a obra de Tácito. Em 1940, a Segunda Grande Guerra, que Portugal acompanhava à distância, devastava já o continente europeu e outras regiões do planeta. Contudo, não há indícios no livro que nos permitam crer que Nicolau

---

[8] Na capa, entre pequenas gravuras de sabor antigo alusivas ao saber e à História, lê-se, ao centro: "Corn. TACITI / De Germania / Libellum / Nicolaus Firminus / EDIDIT / *Apud* Avelar Machado / OLISIPONE / MCMXL" (Tácito 1940: capa).

Firmino tenha agido com motivações políticas ou ideológicas na preparação da edição. Porém, não podemos excluir a possibilidade de que tenha havido intenção de tirar partido do interesse (ou da preocupação) que a Alemanha despertava nos leitores portugueses pelo papel que estava a desempenhar no conflito militar. Ainda assim, pelas razões antes apresentadas, torna-se evidente que esta obra da Literatura Latina se insere, por direito próprio, no programa editorial e didático em que o tradutor e pedagogo havia embarcado já há alguns anos e que prosseguiu depois deste livro.

Embora o editor afirme que não o move, nem o desencoraja, "o interesse material resultante da venda anual de poucos exemplares" (*ibid.*), o livro foi concebido, em todos os aspetos, para ser acessível ao grande público e para ter viabilidade comercial. O opúsculo destina-se primordialmente aos alunos, mas também ao leitor culto que domina o latim. Infelizmente, como este trabalho não se inscreve no âmbito académico, não houve a preocupação de identificar a edição que serviu de base para a fixação do texto.

No verso da capa do opúsculo, era anunciado que sairia, pouco tempo depois, uma tradução portuguesa do texto:

> Em preparação:
> Tradução *sintética* da GERMÂNIA de Tácito
> por Nicolau Firmino
> Interessante estudo que um *psicólogo* latino fez do povo alemão na sua origem.
> Um volume, br. [brochado] ..... 5$00
>
> (Tácito 1940: verso da capa; itálico nosso)

Para além do curioso epíteto atribuído a Tácito — "psicólogo latino", leia-se aqui, estudioso que analisa a personalidade dos povos bárbaros — é interessante constatar que o editor de *De Germania* classifica a futura tradução do texto como "sintética". A nota, que assume contornos de um anúncio publicitário, afiança que Firmino traria a lume esta tradução num curto espaço de tempo, tendo em conta a brevidade do texto e o facto de o trabalho estar já "em preparação". Dados como a fixação do preço e a escolha do tipo de capa (brochada) pretendem fazer crer que a conceção do livro está em fase avançada. No entanto, a tradução de Firmino apenas virá a público em 1942.

3.4. *A Germânia*, tradução de Adolfo Casais Monteiro (1941)

Em 1941, Adolfo Casais Monteiro (1908-1972) publica, na Editorial Inquérito, uma tradução da obra de Tácito sob o título *A Germânia* (Tácito 1941a). O livro integra a série A, Política e História, da coleção "Cadernos Culturais", cujo primeiro número tinha vindo a lume em 1938. Outros títulos acabarão por sair do prelo já durante a Guerra.

Intelectual influente do século xx, Casais Monteiro deixa a sua marca na história da cultura portuguesa não só por ter dirigido, com Gaspar Simões e José Régio, a revista *Presença*, mas também por ter editado e estudado a poesia de Fernando Pessoa, que conheceu pessoalmente. Destacou-se também como ensaísta, poeta e ficcionista. Uma outra área literária a que Casais Monteiro se dedicou foi a tradução. Neste domínio, manteve uma atividade intensa a partir da década de 30. Traduziu, sobretudo, romance e ensaio e, na sua extensa produção tradutória, encontramos obras de Flaubert, Hemingway, Kierkegaard, Tolstoi, Baudelaire, Erskin Caldwell, Charlotte Brontë, Unamuno, Balzac, George Eliot, Sartre, Alexis Carrel... e Tácito.

Casais Monteiro teve ainda uma importante intervenção cívica e política, sobretudo nas décadas de 30 e de 40, opondo-se ao regime autoritário do Estado Novo. Integrou as fileiras do movimento Renovação Democrática, que emergiu em 1931 e em que militaram (ou em torno do qual gravitaram) intelectuais como Leonardo Coimbra, Delfim Santos, Álvaro Ribeiro, Domingos Monteiro, Agostinho da Silva e Eduardo Salgueiro. O grupo interveio na esfera pública nacional para denunciar o rumo que o regime estava a dar ao país. A atividade política e cívica de Casais Monteiro valeu-lhe a perseguição, a prisão (por sete vezes) e, depois de ter lecionado alguns anos em escolas públicas, o afastamento do ensino, em 1937. Em 1954, partiu para o Brasil, num exílio autoimposto (Leone 2005).

Foi sobretudo com a pena que Casais Monteiro enfrentou o Estado Novo e as suas práticas. Tratou-se de um combate, simultaneamente, político e cultural. Uma parte da sua obra foi publicada na Editorial Inquérito, fundada por Eduardo Salgueiro, que também militara no grupo da Renovação Democrática e que se empenhava na oposição a Salazar. Ao lado da Biblioteca Cosmos, criada por Bento Jesus Caraça, a Editorial Inquérito definia como missão formar culturalmente o povo português, trazer-lhe o conhecimento que o Estado lhe negava (Medeiros 2010: 133-138). Neste sentido, a partir da década de 30, a editora terá uma atividade contínua de publicação de obras literárias portuguesas e estrangeiras, de ensaio e de textos de divulgação cultural e científica, que se destinava a democratizar o conhecimento, tornando-o mais acessível a

todos. A ação da Inquérito era eminentemente cultural; contudo, é inegável que, num objetivo mais amplo e profundo, os responsáveis da editora pretendiam contribuir para a transformação das mentalidades e, em última análise, para a reforma política do país. A par da publicação de obras das Literaturas Portuguesa e Universal, a editora faz sair a coleção "Cadernos Culturais", que se organiza em séries temáticas como "Ciências", "Economia e Sociologia", "Filosofia e Religião", "Crítica e História Literária" ou "Política e História" (cf. Seruya 2018: 155-156)[9]. A tradução de *A Germânia* de Casais Monteiro pertence à última série.

Por outro lado, o conflito político e militar mundial (bem como a ameaça de guerra nos anos que o antecederam) terão orientado a Inquérito para a publicação de obras que se associavam ao clima e aos acontecimentos que se viviam. Inscrevem-se claramente nesta galeria títulos como *A Guerra Total*, de Erich Ludendorff (1937), *A França e o Perigo da Guerra* (1938) e *O Heroísmo da França* (1939), ambos de Paul Reynaud, *A Inglaterra e a Paz*, de Neville Chamberlain (1940), e *A Europa em Guerra*, de Rocha Martins (1940). Por outro lado, a publicação, em 1939, de volumes que tratam formas de governação e confrontos bélicos na Antiguidade Clássica aparenta ser, de algum modo, motivada pela situação que o mundo atravessava: a Inquérito faz então sair, separadamente, traduções de capítulos de *Vidas Paralelas* de Plutarco e atribui-lhes títulos que sugerem a figura histórica e a sua ação militar e/ou política: *Lisandro e a Supremacia de Esparta*, *Pelópidas e a Supremacia de Tebas*, *Demóstenes e a Supremacia da Macedónia*, *Cícero e a Queda da República Patrícia*. Por fim, também a edição de breves histórias de países que estavam envolvidos, direta ou indiretamente, na Segunda Grande Guerra terá sido influenciada pelo conflito: assim, vêm a lume as "Pequenas Histórias" da Inglaterra, do Japão, da Itália, dos Estados Unidos, da China e da Alemanha (Dawson 1941). *A Germânia* surgirá como um complemento desta última.

Cremos que a informação que acabámos de apresentar sobre a atividade cultural e cívica de Casais Monteiro e da Inquérito é necessária para interpretar as razões que terão determinado a publicação de *A Germânia*, bem como algumas opções editoriais e de tradução tomadas. No quadro das linhas orientadoras da

---

[9] A título de exemplo, para a série "Ciência", Eduardo Salgueiro publica obras de divulgação que tratam, em termos acessíveis a todos (mesmo aos menos instruídos), temas científicos importantes para a formação de um cidadão. Neste espírito, saem para o mercado os títulos: *Introdução ao Estudo da Geografia*, de H. J. Fleure (1940), *Introdução ao Estudo da Embriologia*, de E. W. McBride (1940), *As Vitaminas*, de Mário Monteiro (1943), *História da Ciência e das suas Relações com a Filosofia e a Religião*, de William Cecil Dampier (1945), *História da Filosofia*, de August Messer (tradução de Adolfo Casais Monteiro, 1946), entre outros.

editora que descrevemos, procurámos entrever as motivações políticas e ideológicas, que se cruzavam com as orientações culturais, cívicas e pedagógicas já antes identificadas, na publicação de livros relacionados, ainda que por vezes indiretamente, com a Segunda Grande Guerra. Como outras traduções coevas vão tornar explícito, *A Germânia* é, então, assumida como um estudo dos antepassados do povo alemão, que, na década de quarenta do século xx, move guerra a grande parte das nações europeias[10]. Sem que nada exista de científico ou de histórico neste pressuposto, como provavelmente Casais Monteiro sabia, o texto de Tácito é, neste contexto, perspetivado como uma porta aberta para o conhecimento de uma nação e do carácter do um povo. Nesta linha de interpretação, *A Germânia* ajudaria o leitor português a compreender as razões pelas quais a ofensiva militar alemã e as políticas do Reich se revelavam tão violentas e desumanas.

Ainda assim, não devemos empreender uma análise da tradução e da publicação de *A Germânia* da Editorial Inquérito meramente à luz dos acontecimentos da época nem reduzi-la simplisticamente à agenda política e ideológica do tradutor e da editora. É importante ter em mente que se trata de um texto clássico e que o projeto editorial de Eduardo Salgueiro e dos seus colaboradores tinha objetivos culturais mais amplos. A obra de Tácito integra-se, pois, no programa de divulgação de conhecimentos e é publicada numa coleção em que figuram títulos de Plutarco, Aristófanes, Sófocles e Platão. Devemos, assim, examinar a tradução de Casais Monteiro compreendendo o jogo de forças — ideológico, cultural, pedagógico e até comercial — que lhe subjaz.

O facto de o livro *A Germânia* da Editorial Inquérito oferecer ao leitor apenas a tradução do texto de Tácito — sem um prefácio, uma introdução, um posfácio ou outras peças paratextuais informativas[11] — também não facilita o conhecimento das orientações que presidiram à publicação da obra. Acresce ainda que o texto não é acompanhado por notas explicativas ou por glossários com informação histórica, cultural ou linguística. Estes silêncios não devem ser tomados como fragilidades da edição. Era este o modelo frequentemente seguido nesta coleção da Inquérito. Na ausência de uma introdução, de notas ou até de um glossário final, o texto acaba por falar por si. Apenas o faz de um

[10] O próprio regime Nazi defendeu esta filiação do povo alemão moderno nos antigos "germanos".

[11] Certo é que os estudiosos notaram a forma abrupta como o texto de *Germania* se inicia e que surpreende qualquer leitor: "Its [*Germania*'s] peculiarity is due in part to this opening: Tacitus does not bother to orient his readers but plunges them immediately into the subject at hand" (Rives 2012: 45). No entanto, o leitor contemporâneo de Tácito necessitaria de uma contextualização para compreender o assunto da obra. Por outro lado, não é de crer que Casais Monteiro esteja à procura de um efeito semelhante no seu texto.

modo mais... tácito; ou seja, sem assumir, explicitamente, as razões para lançar a obra para o mercado, razões que terão de ser apuradas por quem estuda a publicação.

Como sucede com outras traduções da época, não há referências explícitas em *A Germânia* da Inquérito de que a Guerra terá sido um fator que determinou (ou encorajou) a publicação deste trabalho. Certo é, porém, que Casais Monteiro e os responsáveis da editora — que se assumiam como opositores ao regime do Estado Novo e contra os totalitarismos — assistiam com grande preocupação e repulsa ao fortalecimento e à expansão da Alemanha Nazi no velho continente. Reconheceriam os intelectuais da Renovação Democrática que colaboravam com a Inquérito que o crescimento e a afirmação do nacionalismo na Alemanha e em toda a Europa eram assombrosos para o mundo e teriam efeitos negativos em Portugal. Nos sucessos da Alemanha Nazi, o nacionalismo autoritário de Salazar, que por ela tinha simpatia, encontrava uma legitimação das suas causas. Tenhamos, pois, em conta, na análise desta tradução, o contexto histórico em que foi publicada, sem a ele agrilhoarmos a interpretação. Não devemos desvalorizar o facto de *De Origine et Situ Germanorum* ser uma obra com mais de mil e oitocentos anos, cujo espírito se enquadra no contexto da época em que foi escrita[12].

A tradução de Casais Monteiro acompanha o texto latino de Tácito sem se deixar aprisionar por ele: recria-o em português com alguma liberdade. Não são raros os passos em que, na escolha dos termos usados, nas construções frásicas ou no uso de recursos retóricos, o texto português se afasta do original do historiador romano[13]. É sobretudo nesses desvios que podemos descortinar duas tendências seguidas pelo tradutor no seu trabalho.

Uma primeira tendência desta tradução, ainda que se revele subtilmente, consiste em representar os povos da Germânia como (ainda) mais incivilizados e mais violentos do que Tácito o havia feito e de representar o seu território

---

[12] Foram as qualidades dos "germanos" identificadas por Tácito que levaram os dirigentes do Terceiro Reich a rever-se na obra do autor romano e a querer encontrar nela os valores milenares que pretendiam ver no seu povo (Krebs 2011: 134-151). Por outro lado, não devemos esquecer que Tácito não deixa de valorizar estes povos do Norte por qualidades que estariam a faltar a uma Roma decadente: a bravura, a noção de dignidade, a solidariedade entre os membros de uma comunidade, entre outros aspetos.

[13] O facto de Casais Monteiro não ter identificado a edição de que partiu para realizar a sua tradução não nos permite tirar outras conclusões sobre o texto de chegada. Ainda assim, é de crer que o tradutor, um intelectual com uma sólida formação clássica, tenha optado por fazer uma tradução diretamente do latim para o português e não ter enveredado por uma tradução indireta, mediada por uma outra língua.

como mais agreste e hostil. Este efeito é conseguido, sobretudo, através de uma escolha de palavras com uma carga semântica mais depreciativa do que as usadas pelo autor romano.

Assim, Casais Monteiro traduz a descrição inicial das paisagens e do clima da região nos seguintes termos: "Germânia, *país horrível*, com *um clima dos mais rudes*, onde a obra da natureza e a obra do homem inspiram tristeza" (Tácito 1941a: 8; itálico nosso). O passo do texto latino dá conta de que a terra é feia e o clima áspero — "Germaniam peteret, *informem terris*, *asperam caelo*, tristem cultu adspectuque" (Tácito 2011: 16; itálico nosso); porém, o tradutor torna-a "horrível" e introduz um superlativo que não estava no original: "um clima dos mais rudes". Encontramos outros casos de intensificação semântica que tornam a descrição da paisagem da Germânia mais inóspita do que Tácito nos apresentava: a tradução portuguesa informa-nos de que na região existem "horríveis pântanos" (Tácito 1941a: 12), expressão que se afasta do latim "paludibus foeda" (Tácito 2011: 20), isto é, região feia devido aos pântanos. De facto, o enunciado da tradução portuguesa coloca uma carga mais disfórica quando retrata a região que os antigos povos da Germânia habitavam e que os alemães ocupam em 1941. Recorde-se que, nas teorias de Montesquieu e de outros iluministas, as características de um lugar marcam o espírito de um povo, ideia que o filósofo francês ilustra (também) com *Germania* de Tácito (Krebs 2011: 98-101).

Ainda assim, mais significativos se revelam desvios lexicais (e semânticos) da tradução de Casais Monteiro nos passos em que se caracterizam os povos da região. Nestas ocorrências, quer pela escolha de palavras no texto traduzido quando não correspondem às do texto de partida, quer pela introdução de expressões que não constam do original, o tradutor acentua o carácter violento dos habitantes da Germânia e dos seus costumes. Neste retrato, o receio e o assombro que despertam nos adversários é ainda maior. Sobre os Marcomanos, Tácito afirma que são o povo com mais renome e poder da região — "Praecipua Marcomanorum gloria uiresque" (Tácito 2011: 54); todavia, na tradução portuguesa, passam a ser "os mais ilustres e *os mais temíveis*" (Tácito 1941a: 60, itálico nosso). No campo de batalha, os guerreiros da Germânia produzem, encostando a boca ao escudo, um som "cheio e grave" (Tácito 2011: 19) — "plenior et grauior" (*ibid*.: 18), expressão que é vertida para "mais forte e mais terrível" (Tácito 1941a: 10). Noutra ocorrência, o texto latino alude ao "poder das esquadras [dos povos da Germânia], além dos homens e armas" (Tácito 2011: 57) — "praeter uiros armaque classibus ualent" (*ibid*.: 56); contudo, na tradução da Inquérito, lemos: "as suas armadas são temíveis, sem falar dos seus guerreiros

e do seu armamento" (Tácito 1941a: 63)[14]. Noutro passo ainda, introduzem-se, no texto português, expressões que desencadeiam um efeito equivalente: no campo de batalha, ouvia-se o "choro das crianças" (Tácito 2011: 23) — "uagitus infantium" (*ibid*.: 22); porém, os termos usados em português são "os gritos *de medo* dos filhos" (Tácito 1941a: 17; itálico nosso)[15].

Ora, os indícios textuais permitem-nos concluir que Casais Monteiro se empenha em acrescentar agressividade, assombro e rudeza à imagem que Tácito dava das tribos da Europa setentrional. Intencional ou não, a associação entre os antigos "germanos" e os alemães do Terceiro Reich é inevitável, sobretudo quando a caracterização do historiador romano parece corresponder à imagem impiedosa que muitos europeus tinham de Hitler e dos seus exércitos. Estes desvios da tradução vêm ajudar a desenhar o retrato já negativo que toda a máquina textual de Tácito constrói dos povos do norte da Europa; na verdade, intensificam ainda mais as cores da pintura. É, pois, a partir da constelação de casos observados e da sua relação com o contexto da Guerra que se torna legítimo crer que Casais Monteiro procura estabelecer uma associação entre os dois momentos da História.

A confirmação desta hipótese é consolidada por um processo de "presentificação" do texto, que se manifesta em diferentes passos da tradução. São reveladores os excertos em que o tradutor associa ao (seu) presente uma realidade com dois mil anos. É o que sucede no seguinte excerto da tradução da Inquérito: "Este povo, sem manhas nem artifícios, deixa ver *ainda hoje* nos transportes da alegria os segredos do seu coração: os pensamentos de cada um acha-se assim desvendado e posto a nu" (*ibid*.: 37: itálico nosso). No texto latino, não

---

[14] Casais Monteiro acentua também o carácter "bárbaro" dos antigos habitantes da Germânia noutras ocorrências: Tácito informa-nos de que os Catos punem os cobardes e os ineptos, obrigando-os a manter um "aspeto desleixado" (Tácito 2011: 45) — "ignauis et imbellibus manet squalor" (Tácito 2011: 44); segundo o tradutor, eles conservam o seu "exterior repugnante" (Tácito 1941a: 47).

[15] Outro exemplo: durante a batalha, as mulheres "levam aos combatentes alimentos e exortações" (Tácito 2011: 25) — "cibosque et hortamina pugnantibus gestant" (Tácito 2011: 22); na versão da Inquérito, "são elas que levam aos combatentes, *no mais aceso do combate*, o alimento e o estímulo" (Tácito 1941a: 17; itálico nosso), o que torna a cena mais dramática. Por último, com o intuito de representar os atos dos povos da Germânia como mais agressivos e ferozes, Casais Monteiro usa recorrentemente o verbo "escorraçar" (Tácito 1941: 9, 43, 44, 49, 55, 60) para transmitir a ideia de um povo ser violentamente expulso de um território. Com ele se traduzem formas verbais tão diversas, que nem sempre têm uma conotação violenta, como "expulerint" (Tácito 2011: 18), "commigrauerint" (2011: 42), "transgressus" (2011: 42) — isto é, atravessaram —, "pulsis" (2011: 46 e 54) e "pulsi" (2011: 50).

se encontra qualquer expressão temporal correspondente a "ainda hoje"[16], o que significa que a ideia de remeter este passo para o presente, da iniciativa do tradutor, sugere que, na época conturbada em que o texto é traduzido, os alemães não sabem esconder as suas motivações e, ainda que o tentem, não conseguem ser ardilosos. A tradução volta a aproximar a obra de Tácito da época da Segunda Grande Guerra quando recorre à expressão "uma raça pura" (Tácito 1941a: 11) para caracterizar estes povos. No original, lemos: "nullis aliarum nationum conubiis infectos propriam et sinceram" (Tácito 2011: 18); ou seja, trata-se de "uma raça específica e sem mescla" (*ibid*.: 19). Não terá sido acidental o uso do termo "raça pura", que ganhava um peso muito grande na mensagem ideológica da Alemanha Nazi e legitimava as políticas hediondas de extermínio racial que o regime implementou. A denúncia acutilante faz-se nas entrelinhas do texto[17].

A segunda tendência desta tradução assenta no investimento que Casais Monteiro, que era poeta e contista, faz na recriação do estilo retórico, e até poético, de Tácito[18]. De facto, esta tradução portuguesa reproduz, em vários momentos, a frase concisa e lapidar do historiador romano, com os paralelismos ou as enumerações que lhe são tão característicos[19]. Também para man-

---

[16] As palavras do texto de partida são: "Gens non astuta nec callida aperit adhuc secreta pectoris licentia loci; ergo detecta et nuda omnium mens" (Tácito 2011: 36-38).

[17] Também noutro apontamento subtil, que resulta na "presentificação" do texto de Tácito e na sua aplicação à Alemanha de 1941, parece haver um subentendido na tradução quando Casais Monteiro acrescenta o advérbio "previamente" na frase: "São os chefes que discutem os casos de pequena importância; as questões graves, é a nação inteira; todavia, mesmo aqueles cuja decisão compete ao povo, devem ser previamente analisados pelos chefes" (Tácito 1941a: 21). Nesta linha interpretativa, podemos conjeturar que Casais Monteiro insinua que as instituições políticas do Reich simulavam exercer o poder de forma participativa e transparente, quando tudo não passava de uma encenação: as decisões eram já tomadas "previamente" pela cúpula dirigente, antes de debatidas nos órgãos próprios e por quem de direito.

[18] Caracterizamos o estilo de Tácito como poético pelo investimento que o historiador romano faz no modo como trabalha a palavra e pela expressividade artística que obtém desse trabalho. Os estudiosos da sua obra também se socorrem deste adjetivo para descrever a escrita do autor. S. P. Oakley (2009: 196) afirma sobre a linguagem de Tácito: "Poetic colour could be achieved in various ways. One was by incorporation of a scene that might in general seem poetical". Também Wilhelm Boetticher (1855: 55-70) descreve o estilo do historiador romano como poético e demonstra pormenorizadamente o lirismo da linguagem.

[19] Casais Monteiro mantém o estilo lapidar de Tácito, que cultiva o gosto pela frase curta e pelo paralelismo sintático. A tradução segue essa estrutura frásica, por exemplo, em "ament inertiam et oderint quietem" (Tácito 2011: 30) — "amem a tal ponto a inacção e odeiem o repouso" (Tácito 1941a: 27) — ou em "deliberant dum fingere nesciunt, constituunt dum errare non possunt" (Tácito 2011: 38) — "delibera-se quando se está incapaz de fingir, e decide-se quando não se está em risco de cair em erro" (Tácito 1941a: 37).

ter a carga retórica do texto, o tradutor preserva, quando possível ou desejável, recursos expressivos que constam no original latino, como as antíteses, as elipses, as metonímias, as personificações, as metáforas ou as hendíadis[20].

Por outro lado, noutras passagens, o ímpeto criativo de autor literário leva Casais Monteiro a acrescentar expressividade e lirismo em lugares onde Tácito não o fazia, introduzindo figuras retóricas que não constavam no enunciado latino. Tal sucede quando personifica o Danúbio, que "*visita* um número mais considerável de países" (Tácito 1941: 7-8, itálico nosso) — "iugo effusus plures populos adit" (Tácito 2011: 16) — ou atribui traços humanos ao solo: "O solo, fértil em grão, *recusa-se* à cultura das árvores de fruto" (Tácito 1941: 7-8, itálico nosso) — "Terra [...] satis ferax, frugiferarum arborum impatiens" (Tácito 2011: 20). Noutros casos, introduz metáforas que não figuravam no original: "Aceitar *na herança* tanto os ódios como a amizade [...] é uma obrigação" (Tácito 1941a: 34-35; itálico nosso) — "Suscipere tam inimicitias [...] quam amicitias necesse est." (Tácito 2011: 36); e "Este povo, sem manhas nem artifícios, deixa ver ainda hoje nos *transportes da alegria* os segredos do seu coração" (Tácito 1941a: 37; itálico nosso) — "Gens non astuta nec callida aperit adhuc secreta pectoris licentia loci" (Tácito 2011: 36-38). Por fim, há um acentuar da dimensão retórica e poética pela mão de frases de belo recorte como "a prática produziu a habilidade; e a habilidade o garbo" (Tácito 1941a: 38) e "Nos funerais, não estadeiam qualquer fasto" (*ibid*.: 41).

A estratégia de investir retoricamente no texto traduzido em português sugere que Casais Monteiro tem a intuição (ou a consciência) de que esta obra de Tácito segue de perto as marcas do género da oratória[21], em que cabiam os

---

[20] Seguem-se exemplos de trechos em que Casais Monteiro reproduz na sua tradução os recursos estilísticos que já se encontravam no texto de Tácito: a antítese em "amem a tal ponto a inacção e odeiem o repouso" (Tácito 1941a: 27) — "ament inertiam et oderint quietem" (Tácito 2011: 30); a elipse em "às mulheres fica bem chorar, aos homens recordar-se" (Tácito 1941a: 41) — "Feminis lugere honestum est, viris meminisse" (Tácito 2011: 40); a metonímia em "parece-lhes que há preguiça e cobardia em ganhar com o *suor* o que se pode conseguir com o *sangue*" (Tácito 1941a: 26; itálico nosso) — "pigrum quin immo et iners uidetur sudore adquirere quod possis sanguine parare" (Tácito 2011: 30); e a hendíadis, recurso expressivo em que se reparte uma ideia em dois termos diferentes, como em "construções contíguas e ligadas" (Tácito 1941a: 28) — "conexis et cohaerentibus aedificiis" (Tácito 2011: 30).

[21] Num estudo sobre *Germania* enquanto obra literária, Richard Thomas (2009: 59) defende que o texto se deve inscrever no género da oratória: "Dorey was generally correct in noting that the *Germania* is 'written in the style of oratory rather than the style of narrative, because that type of style was by tradition considered most suitable for disquisitions on ethnography'." E acrescenta mais adiante: "One way to look at the work is through the lens of genre. Both parts look as much to oratory and rhetoric as they do to any strictly historiographical works we could come up with" (Thomas 2009: 61).

textos preparados para serem ditos em público com o intuito de informar e de influenciar aqueles que os escutavam. Tácito não compôs *Germania* com o propósito de o enunciar em público. Contudo, presidia à obra a ideia de dar a conhecer aos seus contemporâneos os povos do Norte a fim de, dependendo das interpretações do texto, persuadir o imperador a anexar os territórios da Europa setentrional ao Império ou a convencer os romanos a reformar os seus costumes. Em qualquer caso, a retórica é uma ferramenta fortemente explorada pelo autor no texto de um género em que esta se revelava uma estratégia fundamental.

É, portanto, revelador que Casais Monteiro sublinhe a dimensão oratória do texto na sua tradução. Consegue-o, mantendo um tom coloquial, que em alguns momentos é quase conversacional[22]. As marcas de oralidade próprias da oratória surgem num uso recorrente de interrogações retóricas que não estão no texto latino e aproximam a palavra do enunciador leitor ao ouvinte. Atente-se nos seguintes casos: "Os deuses — seria por bondade? Seria por cólera? Não me pronuncio" (Tácito 1941a: 12)[23]; "Uma parte dos suevos sacrifica também a Ísis. Donde e como lhes veio este culto estrangeiro?" (*ibid*.: 18)[24]; "Mas os araviscos teriam, sob a pressão dos osos, emigrado para a Panónia, ou teriam os osos, que se transplantaram para a Germânia, sido escorraçados pelos araviscos?"[25] O uso da hipotipose é outra iniciativa do tradutor que alude ao género da oratória. Casais Monteiro verte nestes termos a formulação não tão retórica de Tácito quando sublinha a solidez do compromisso do matrimónio para os povos da Germânia: "Eis, no entender deles, o laço mais indestrutível, o símbolo misterioso da sua união — eis os deuses que presidem ao seu himeneu!"[26] Acrescente-se

---

[22] O tradutor recorre até à estratégia, que não consta no original, de convocar o leitor para o texto através de pronomes pessoais da segunda pessoa do plural; por exemplo: "Se as provisões estão esgotadas, aquele que *vos* recebeu indica-*vos* uma casa vizinha onde achareis asilo, e acompanha-*vos* até lá" (Tácito 1941a: 35; itálico nosso).

[23] "Argentum et aurum propitiine an irati dii negaverint dubito" (Tácito 2011: 20), ou seja, "Não sei se deuses propícios ou irados lhes negaram a prata e o ouro" (Tácito 2011: 21).

[24] "[P]ars Sueborum et Isidi sacrificat: unde causa et origo peregrino sacro parum comperi nisi" (Tácito 2011: 24), isto é, "Uma parte dos Suevos também sacrifica a Ísis. Não sei bem qual a causa e origem deste culto estranho" (Tácito 2011: 25).

[25] "[S]ed utrum Arauisci in Pannoniam ab Osis (Germanorum natione) an Osi ab Arauiscis in Germaniam commigrauerint" (Tácito 2011: 42), ou seja, "Mas é incerto se os Araviscos passaram para a Panónia vindos dos Osos (tribo germânica) ou os Osos para a Germânia vindos dos Araviscos" (Tácito 2011: 43).

[26] "[H]oc maximum uinculum, haec arcana sacra, hos coniugales deos arbitrantur" (Tácito 2011: 32-34), que se pode traduzir por "Consideram ser este o maior vínculo, estes os rituais sagrados, estes os deuses conjugais" (Tácito 2011: 33-35).

que o uso (recorrente) que o tradutor faz das frases exclamativas contribui também para sublinhar o cunho oratório conferido à versão portuguesa.

O engenho desta tradução reside, portanto, no facto de, ao acentuar a dimensão retórica (e mesmo a poética) do texto, não a tornar mais exigente para o leitor e não o afastar do discurso latino. Na verdade, a estratégia de preparar um enunciado com as marcas de oratória e de coloquialidade que identificámos, torna-o mais acessível ao leitor comum. Até porque Casais Monteiro não hesita em desmontar a sintaxe latina e preferir a estrutura frásica do português e em recorrer, quando necessário, a um registo familiar e prosaico. Exemplos deste tipo de registo encontram-se em frases e orações como "depois de certa época, ensinámo-los até a receber dinheiro" (*ibid.*: 27), "Em troca destes presentes, recebe-se uma esposa" (*ibid.*: 30) e "não se ganha nada com não ter família" (*ibid.*: 34)[27].

3.5. *A Germânia*, "tradução" de Alberto Machado Cruz (1941)

Ainda em 1941, a editora Livraria Educação Nacional, com sede no Porto, publicou uma tradução do texto de Tácito também sob o título *A Germânia* (Tácito 1941b). O tradutor foi Alberto Machado Cruz, sobre quem muito pouco se sabe: para além de ter colaborado com a editora, foi antropólogo em Angola e conservador do Museu da Huíla a partir da década de 50.

A tradução em apreço integrou a coleção "Obras-Primas de Todos os Tempos", na qual figuram também *Hípias Menor*, *Alcibíades*, *Carta I a VI* e *Carta Sétima*, todas de Platão, mas também *Paz Perpétua*, de Kant. Os títulos têm em comum o facto de trazer a público textos breves, em volumes de pequeno formato, com capa brochada e a preços acessíveis à classe média dos anos 40 do século xx[28]. A viabilidade comercial terá sido um dos fatores que determinou publicação desta e de outras traduções de *Germania* nesta época, em Portugal.

A Livraria Educação Nacional publicou livros que tinham relevância cultural e que se destinavam ao público leitor interessado em Filosofia, em História e em Literatura da Antiguidade Clássica. Por norma, a coleção "Obras-Primas de Todos os Tempos" reuniu textos importantes para a formação de adolescentes e jovens adultos e que eram estudadas nos ensinos secundário e/ou

---

[27] "[I]am et pecuniam accipere docuimus" (Tácito 2011: 30); "In haec munera uxor accipitur" (Tácito 2011: 32); e "nec ulla orbitatis pretia" (Tácito 2011: 36).

[28] *A Germânia* era vendida a "3$00", *Hípias Menor* a "2$50" e *Paz Perpétua* a "5$00" (*in* Tácito 1941b: contracapa).

universitário. Aliás, a vocação didática e pedagógica da editora é, pelo menos aparentemente, confirmada pelo seu nome: "Livraria Educação Nacional".

No entanto, integrando-se esta tradução de *Germania* numa coleção destinada aos estudantes e ao público com interesses culturais mais exigentes, sente-se na obra a falta de uma introdução que ofereça informações sobre o autor, sobre a época em que este viveu e sobre o próprio texto. Certo é que a tradução é acompanhada por notas explicativas; porém, estas revelam-se escassas, nem sempre são relevantes e comentam aspetos que parecem ser escolhidos aleatoriamente. Além disso, não há referência à edição latina usada como ponto de partida para a versão portuguesa. Mas a razão para que tal suceda compreender-se-á em seguida.

A presente "tradução" de *A Germânia* não é, em bom rigor, uma tradução. Trata-se, sim, de uma reescrita despudorada da primeira tradução portuguesa impressa de *Germania*, que, como anteriormente se referiu, D. José Maria Correia de Lacerda preparara e fizera publicar em 1846 sob o título *Tratado da Situação, Costumes, e Povos da Germânia*. A edição da Livraria Educação Nacional não reproduz *ipsis uerbis* a tradução de Correia de Lacerda. Mas a reescrita ficou muito próxima, demasiado próxima, do seu modelo, e essa relação entre as duas traduções em lugar algum do livro é assumida por Alberto Machado Cruz[29]. De facto, o texto de partida da versão da Livraria Educação Nacional não é *Germania* de Tácito, mas a tradução de Correia de Lacerda. O trabalho de reescrita acompanha-a tão de perto que podemos mesmo presumir que o original latino de Tácito nem chegou a ser consultado. Na verdade, estamos em presença de um tipo muito peculiar de tradução indireta, em que o texto intermediário está escrito na mesma língua do texto de chegada.

A fim de aferir a proximidade entre os textos, atente-se nas frases iniciais de *Germania*, primeiro na tradução de Correia de Lacerda (1846) e, em seguida, na "versão" de Alberto Machado Cruz (1941b):

> I. Toda a Germânia está separada dos Galos, dos Récios, e dos Panónios pelos rios Reno e Danúbio, dos Sármatas e dos Dacos por mútuos temor ou por montanhas. O Oceano circunda o resto, abrangendo golfos espaçosos e vastas ilhas; e ainda há pouco se descobriram povos e reis, que revelou a guerra. (Tácito 1846: [3])[30]

---

[29] Mesmo as escassas notas ao texto apresentadas na edição da Livraria Educação Nacional são simplificações das notas à tradução de Correia de Lacerda.

[30] Transcrevemos aqui o passo no original: "Germania omnis a Gallis Raetisque et Pannoniis Rheno et Danubio fluminibus, a Sarmatis Dacisque mutuo metu aut montibus separatur: cetera Oceanus ambit, latos sinus et insularum immensa spatia complectens, nuper cognitis quibusdam gentibus ac regibus, quos bellum aperuit" (Tácito 2011: 16).

> 1. Toda a Germânia está separada dos Galos, dos Récios e Pascónios [sic] pelos rios Reno e Danúbio, dos Sármatas e dos Dacos pelos montes ou pelo medo que têm uns dos outros. O Oceano cerca o resto, abrangendo ilhas grandes e golfos espaçosos, e povos e reis que a guerra ainda há pouco revelou. (Tácito 1941b: [5])

Cotejemos as duas traduções de um outro passo de *Germania*, começando, de novo, com a tradução de Correia de Lacerda:

> O ferro tão pouco lhes sobeja, como se depreende das armas geralmente usadas. Poucos se servem de espadas ou de lanças compridas: os dardos, ou na sua linguagem *frâmeas*, de que se armam aparelham-nos com um ferro delgado e curto, porém tão agudo e ao propósito, que com eles, segundo requer a ocasião, pelejam ao perto ou de longe. (Tácito 1846: 9)[31]

> Não têm ferro em abundância, como se depreende das suas armas. Poucos se servem de espadas ou de lanças compridas. Os dardos, ou *frâmeas* na sua linguagem, com que se armam, têm um ferro delgado e curto, mas tão aguçado e fácil de manejar que com ele pelejam tão bem de longe como de perto. (Tácito 1941b: 11)

Os dois casos apresentados — e muitos outros exemplos podiam ser chamados à colação — atestam a grande proximidade entre a tradução de Correia de Lacerda e a "versão" de Machado Cruz[32]. Por um lado, a coincidência, ou as variantes pouco criativas, na escolha de palavras e de expressões já revela que a versão moderna usou a (e abusou da) tradução de 1846 como modelo: "O Oceano cerca o resto, abrangendo ilhas grandes e golfos espaçosos" (1941b) mais não é que uma variante de "O Oceano circunda o resto, abrangendo golfos espaçosos, e vastas ilhas" (1846), em que se recorre a sinónimos ("circunda" e "cerca"; "vastas" e "grandes") e se altera a ordem das palavras ("golfos espaçosos, e vastas ilhas" e "ilhas grandes e golfos espaçosos"). As diferenças introduzidas por Machado Cruz mais não são do que uma tentativa de mascarar o que não pode ser disfarçado: que, na essência, o texto da Livraria Educação Nacional é uma reprodução, com cambiantes lexicais e sintáticos, da tradução

---

[31] "Ne ferrum quidem superest, sicut ex genere telorum colligitur. Rari gladiis aut maioribus lanceis utuntur: hastas uel ipsorum uocabulo frameas gerunt angusto et breui ferro, sed ita acri et ad usum habili, ut eodem telo, prout ratio poscit, uel comminus uel eminus pugnent" (Tácito 2011: 20).

[32] Usamos o termo "versão", tendo em conta que este texto é, como aqui se prova, uma mera reelaboração e uma reelaboração pouco engenhosa da tradução de Correia de Lacerda.

oitocentista[33]. Ainda assim, em momento algum se deixa de ler a estrutura do enunciado de Correia de Lacerda por trás das frases desta versão de 1941.

Existe, portanto, um esforço de Machado Cruz em afastar-se da tradução que lhe serve de modelo, embora o faça sem arte, como forma de tentar ocultar que o seu trabalho é uma refundição e de evitar produzir uma mera cópia. É possível que o "tradutor" acreditasse que, através de substituições lexicais, da alteração da ordem das palavras e de constituintes frásicos, defenderia a originalidade do seu trabalho e inviabilizaria qualquer acusação de plágio. No entanto, estas estratégias, usadas com pouca subtileza, tornam ainda mais gritante a relação de subordinação entre o seu texto e a tradução que lhe serve de fonte.

É inegável que dois tradutores de uma mesma obra acabem por coincidir na escolha de termos e expressões bem como na construção de estruturas sintáticas e retóricas em inúmeros lugares de duas traduções diferentes. No entanto, essa proximidade nunca seria tão estrutural como a que encontramos entre estas duas versões portuguesas do texto de Tácito. E a prova de que Machado Cruz se baseou na tradução de 1846 é ainda mais inequívoca nos momentos em que o estilo de Correia de Lacerda se revela original e opta por termos, formulações e estruturas engenhosas que o texto da Livraria Educação Nacional procura seguir. Por exemplo, quando o tradutor oitocentista propõe "A mocidade tarde conhece Vénus, e por isso logra verdor vigoroso" (Tácito 1846: 27)[34], na versão de 1941 lemos: "Tarde [os jovens] conhecem Vénus e por isso conservam

---

[33] As duas traduções mantêm entre si uma relação especular, com variantes. Apresentamos, a par, mais um exemplo: "Escolhem os reis pela nobreza, os capitães pelo valor. Mas o poder dos reis não é ilimitado ou absoluto; e os capitães acaudilham antes com o exemplo que com o mando: se ousados, se ilustres, se primeiros na peleja, governam pela admiração" (Tácito 1846: 11) e "Elegem os reis pela nobreza e os capitães pelo valor. Mas o poder dos reis não é absoluto; e os capitães, se são ousados e ilustres e os primeiros na luta governam mais pelo exemplo que dão do seu valor e pela admiração que provocam do que pela autoridade do cargo" (Tácito 1941b: 12) como tradução de: "Reges ex nobilitate, duces ex uirtute sumunt. Nec regibus infinita ac libera potestas, et duces exemplo potius quam imperio, si prompti, si conspicui, si ante aciem agant, admiratione praesunt" (Tácito 2011: 22). Outro exemplo ainda: "Criados geralmente nus e sórdidos, crescem até à corpulência e vigor que lhes admiramos. As mães amamentam seus filhos e não os encarregam às servas e às amas. O senhor não o extremarás [sic] do servo por nenhum melindre de educação" (Tácito 1846: 27) e "Criados geralmente nus e sórdidos, adquirem a corpulência e vigor que lhes admiramos. Cada mãe amamenta os seus filhos e não os entrega a escravas e a amas. É igual a educação do filho do senhor e do servo escravo" (Tácito 1941b: 24-25) como traduções de: "In omni domo nudi ac sordidi in hos artus, in haec corpora, quae miramur, excrescunt. Sua quemque mater uberibus alit, nec ancillis ac nutricibus delegantur. Dominum ac seruum nullis educationis deliciis dignoscas" (Tácito 2011: 34).

[34] Em latim lê-se: "Sera iuuenum uenus, eoque inexhausta pubertas" (Tácito 2011: 34), ou seja, mais próximo da letra do texto: "O amor dos jovens é tardio e por isso inesgotável a adolescência" (Tácito 2011: 35).

mais tempo a flor da juventude" (Tácito 1941b: 25). Machado Cruz mantém a metonímia inicial de Correia de Lacerda ("Vénus" por amor), mas troca uma metáfora criativa ("verdor vigoroso") por uma metáfora gasta ("flor da juventude")[35]. Como resultado, perdem-se as frases belíssimas e as palavras eruditas e poéticas da tradução de 1846.

Esta última ocorrência demonstra que, nos passos em que a tradução de Correia de Lacerda recria de forma mais livre e artisticamente o enunciado de Tácito e o texto da Livraria Educação Nacional o procura seguir, se expõe de forma mais evidente a relação de dependência da segunda versão relativamente à primeira. O mesmo sucede nos casos em que o tradutor oitocentista treslê o original e dele se afasta lexical e semanticamente: nestes casos, Machado Cruz segue-o no erro de tradução. Quando, na edição de 1846, a expressão "nec illae numerare et exigere plagas pauent" (Tácito 2011: 22) — "mostram os ferimentos às mães e às mulheres e elas não têm medo de [os] contar e tratar" (*ibid.*: 25) — é traduzida como "Aos olhos das mães e das esposas alarde[ia]m as feridas; e não se atemorizam elas de as contar, e de *sugá-las*" (Tácito 1846: 13; itálico nosso). Machado Cruz, lendo esta tradução e não o latim de Tácito, propõe: "Mostram as feridas às mães e às mulheres que não têm pavor de as contar e de *chupá-las*" (Tácito 1941b: 13; itálico nosso)[36].

Enquanto resultado da reelaboração (e da modernização) da tradução de Correia de Lacerda, *A Germânia* de Machado Cruz é um texto em linguagem corrente, no qual se opta, comummente, por um vocabulário familiar, evitando os termos mais eruditos (e mais elegantes) da edição de 1846. Como os exemplos revelaram, a construção frásica acaba por se aproximar da sintaxe portuguesa e escusar-se à latina. O "tradutor" da versão de 1941 parece querer apresentar um texto escorreito, que o leitor "médio" do século xx consiga ler e entender sem dificuldade. Esta opção compagina-se com a ideia de que o público-alvo

---

[35] Num outro exemplo, Correia de Lacerda encerra de forma metafórica a secção xx, com a frase "Não ter filhos é desdouro" (Tácito 1846: 29); Machado da Cruz encanta-se com a beleza da frase e reprodu-la *ipsis uerbis* (Tácito 1941b: 25), denunciando a sua fonte. No texto em latim encontramos "nec ulla orbitatis pretia" (Tácito 2011: 36), que se traduz, mais próximo da letra, por "não há mérito em não ter filhos".

[36] Num outro passo, Tácito afirma que durante a alegria inebriante dos banquetes dos povos da Germânia, "fica a nu e a descoberto o pensamento de todos" (Tácito 2011: 39) — "Gens non astuta nec callida aperit adhuc secreta pectoris licentia loci" (Tácito 2011: 36-38). Correia de Lacerda treslê o latim e escreve: "e isto por não se facilitar em nenhuma ocasião melhor a alma às conceções claras ou aos pensamentos *atrevidos*" (Tácito 1846: 31; itálico nosso). Machado Cruz, fiel a Lacerda, mas não a Tácito, segue o primeiro: "E isto porque nessa ocasião a alma tem mais facilidade para as conceções claras e pensamentos *atrevidos*" (Tácito 1941b: 27; itálico nosso). Outras ocorrências podiam ilustrar a reprodução do erro.

será constituído pelos alunos dos ensinos secundário e universitário e, mais em geral, pelos interessados por temas históricos e pela Antiguidade Clássica.

Na essência, Alberto Machado Cruz, que se apresenta como tradutor de *Germania*, desempenha o papel de adaptador do texto oitocentista. O trabalho enferma pela falta de ética não só porque não é assumido que a tradução de Correia de Lacerda lhe serve de texto de partida, como também porque a reescrita se revela um esforço para apagar a ligação ao texto que lhe serve de modelo.

3.6. *A Germânia*, "versão portuguesa" de Nicolau Firmino (1942)

Dois anos após dar ao prelo a sua edição do texto latino de *Germania*, de que anteriormente se deu notícia (Tácito 1940), Nicolau Firmino fez publicar uma tradução portuguesa ou, para ser fiel às palavras do tradutor, uma "versão portuguesa" do texto.

Figuram na página de rosto do livro o título e o nome do autor: *A Germânia | / de Caio Cornélio Tácito* (Tácito 1942). No entanto, na capa, encontramos um outro título: "*Retrato dos Alemães / Feito há 2.000 anos / pelo Historiador Romano Tácito.*"

O livro abre com uma introdução, de uma página apenas, em que se apresenta, em pinceladas largas, a "Vida e obras de Cornélio Tácito" e se dedicam dois parágrafos a *Germania*. Segue-se-lhe um interessante, embora também breve, preâmbulo intitulado "Ao Leitor". A tradução portuguesa do texto de Tácito, as notas de final de volume e um índice ocupam as restantes páginas do livro. Embora não seja explicitado, tudo leva a crer que Firmino tenha usado a edição do texto latino que anteriormente publicara (Tácito 1940) como base para esta tradução; isto porque, na introdução da edição em latim e na secção "Ao leitor" desta tradução, se vinca a ideia de que os dois opúsculos formam um par.

Tanto a edição de 1940 como a presente tradução se inscrevem no programa de edição que Nicolau Firmino tinha encetado, havia alguns anos, com o projeto de publicar obras canónicas da literatura de Roma Antiga destinadas, principalmente, aos alunos dos ensinos secundário e universitário. Neste projeto de edição que se guiava, portanto, por propósitos didáticos, o pedagogo trouxe a público, num período de cinco anos, vários títulos de e sobre literatura latina para servirem o ensino (e a aprendizagem) da língua e da sua cultura. Mas o professor e tradutor, que, até 1945, fez imprimir grande parte dos seus trabalhos em edição de autor, não ignorava que tinha de tirar partido de estratégias comerciais que permitissem que os seus livros tivessem sustentação comercial. Assim, o título de capa da sua *Germania* — "*Retrato dos Alemães / Feito*

há 2.000 anos / pelo Historiador Romano Tácito" — é, porventura, uma estratégia com a qual procura aumentar as vendas da publicação. Como sucedeu com outras traduções contemporâneas da obra, Firmino pretende, desta forma, tirar partido do facto de o povo alemão despertar, neste período de conflito mundial, o interesse dos portugueses. A expressão inscrita na capa promete, por um processo de exumação do passado (de "há 2.000 anos"), dar a conhecer as origens e a (suposta) personalidade intemporal dos povos da Germânia. Por outras palavras, nas entrelinhas do título, promete-se a quem ler a obra informação sobre o carácter belicoso dos alemães da primeira metade do século xx e explicações para o facto de a Alemanha ter conduzido o mundo para uma guerra de proporções colossais.

Nicolau Firmino deseja que, no contexto político-militar em que a tradução de Tácito é posta à venda, o público-alvo se amplie a ponto de englobar todos os interessados na questão da Guerra e não se circunscreva apenas aos estudantes de Latim e de Português. Esperava ele, assim, que o livro, que tinha sido preparado sobretudo com fins didáticos, com esta estratégia editorial, despertasse o interesse de outros sectores do público leitor e alargasse o leque de possíveis compradores. A prova de que o tradutor procura tirar partido dos acontecimentos internacionais daquele tempo reside no facto de, na segunda edição do livro, em 1973, ter substituído o título sensacionalista da capa por apenas *A Germânia*.

Firmino sabia que, em 1942, estavam disponíveis no mercado outras duas traduções desta obra de Tácito. Na sua advertência "Ao Leitor", lamenta que, segundo crê, outros tivessem tirado partido da sua edição do texto latino de 1940 e lhe tivessem usurpado a ideia de a traduzir para português, trabalho que, como sabemos, o próprio Firmino anunciara nas páginas de *De Germania* (Tácito 1940: contracapa). Por esse motivo, escreve indignado:

> Quando em novembro de 1940 editei o texto latino de *De Germania* anunciei a sua tradução, que ainda comecei, disposto a publicá-la. Outras edições, que de então a esta parte tenho feito, retardaram o aparecimento deste opúsculo, que hoje trago à publicidade, com um assunto que já não é novo entre nós.
>
> Efetivamente, em 1846 editara D. José Maria Correia de Lacerda um *Tratado da situação, costumes e povos da Germânia*, e, após a minha edição do texto latino, apareceram dois opúsculos com a tradução do texto de *A Germânia*, sendo um da autoria de Alberto Machado Cruz (Porto) e o outro da autoria de Adolfo Casais Monteiro (Lisboa). (Firmino 1942: [4])

É certo que Nicolau Firmino tinha declarado, em 1940, que se encontrava a traduzir *Germania*. Contudo, um anúncio desta natureza não se converte num

direito de exclusividade que impeça outros de tomarem a iniciativa de realizar a tarefa. Por outro lado, Firmino fundamenta a pertinência do aparecimento desta nova tradução quando fixa os seguintes objetivos: "Dir-se-ia que pretendo apresentar um trabalho mais perfeito do que os já mencionados; e que o meu opúsculo tem em vista contradizer certos passos das mesmas edições" (Firmino 1942: [4]). Deste modo justifica, legitimamente, a publicação da sua tradução, tendo em conta que esta era apresentada para suplantar as anteriores e corrigir as falhas que estas apresentavam. O tradutor não se terá apercebido de que a versão de Machado Cruz era uma refundição do texto de Correia de Lacerda ou, muito provavelmente, teria exposto o plágio do seu concorrente no texto prefacial do livro.

Ainda na secção "Ao leitor", em que Firmino assume conscientemente que entra em competição intelectual e em concorrência editorial com Casais Monteiro e com Machado Cruz[37], elege como critério tradutório central para o seu trabalho a fidelidade ao texto latino e expressa a intenção de realizar uma tradução "literal": "A presente tradução tem [...] a vantagem de ser literal (*word by word* ou *mot a mot*)" (Firmino 1942: [4]). O tradutor reconhece que, ao seguir de perto o enunciado da obra de Tácito, corre o risco de comprometer a correção e a elegância do estilo, bem como o rigor das ideias do historiador romano quando as verter para português: "por esta mesma razão, [uma tradução literal] tem para os outros leitores a inconveniência de não poder redigir-se em português bastante correto" (*ibid*.). Firmino assume que sacrifica o rigor e a qualidade do texto de chegada no altar da pretensa fidelidade à palavra do original. Nas suas palavras, reconhece que o problema reside no facto de uma tradução (dita) literal, presa aos termos do texto de partida, não poder produzir um texto-alvo de qualidade, na medida em que se perde o espírito do original e se desvaloriza o princípio de que traduzir é, fundamentalmente, recriar um texto de chegada inteligível e escrito com correção.

É possível que a justificação apresentada por Nicolau Firmino represente uma manobra defensiva para salvaguardar críticas sobre a qualidade da sua tradução. Mas outra razão explica este gesto do tradutor. O texto português desta edição pretende ser um exercício de tradução do latim que sirva o estudante da disciplina e o auxilie a compreender a língua de Tácito "para bem do ensino" (*ibid*.). A tradução "literal" é aqui apresentada como um exercício escolar que permite ao aluno analisar a linguagem do texto de partida e as suas subtilezas

[37] Nesta secção, Firmino acrescenta: "É possível que a minha tradução discorde da interpretação dos outros autores", ou seja, de Casais Monteiro e de Machado Cruz.

bem como estudar as fibras e nervuras do idioma, que se tornam visíveis fazendo a acareação entre o enunciado português e o latino.

Firmino procura cumprir a orientação que anunciou no texto prefacial "Ao Leitor". Lamentavelmente, confirmam-se os seus receios de que a correção de linguagem do português e o rigor do estilo pudessem ficar comprometidos ao verter literalmente o texto de Tácito para a nossa língua. O texto de chegada peca pela falta de rigor lexical, sintático e semântico. Tal sucede, sobretudo, nos casos em que se opta por vocábulos portugueses que têm o mesmo étimo dos termos latinos que figuram no texto de Tácito. Vejamos um exemplo. Numa passagem da tradução de Firmino, pode ler-se "o rei, ou o *príncipe* da cidade acompanham estes [cavalos] *oprimidos* pelo carro sagrado"[38] (Tácito 1942: 11; itálico nosso) para interpretar os augúrios representados pelo comportamento dos animais. Aparte os problemas de sintaxe e de coesão da frase, as palavras "príncipe" e "oprimido" correspondem, respetivamente, aos vocábulos latinos "princeps" e "pressos". O tradutor seleciona, em português, palavras que têm o mesmo étimo das latinas, mas, desta forma, fere a semântica e a estilística. O "princeps" que acompanha o cavalo é o chefe, aquele que está à frente da cidade, e não o "príncipe", o filho do rei. Por seu lado, a forma de particípio passado latino "pressos" significa aqui "atrelado" e não "oprimido": os cavalos vão atrelados ao carro. No fundo, o problema reside no facto de Firmino não estar a interpretar o termo latino na aceção que devia ter em português; procura antes encontrar-lhe um termo cognato, com o qual teria uma correspondência etimológica, mas que, frequentemente, não é o termo adequado ao contexto.

Note-se que a tradução dita "literal" não advém apenas desta fidelidade ao étimo das palavras, mas, sobretudo, a uma estratégia mais estrutural assente na conversão palavra a palavra — "*word by word* ou *mot a mot*" (Firmino 1942: [4]) — do enunciado latim em português, ignorando o contexto da frase e o espírito do texto. São vários os momentos em que esta metodologia tradutória origina incorreções de sentido e de construção sintática ou problemas de impropriedade lexical[39]. O resultado é uma tradução de sabor latinizante, que, contudo,

---

[38] O excerto do texto latino de *Germania* assim neste passo: "quos *pressos* sacro curru sacerdos ac rex uel *princeps* ciuitatis comitantur hinnitusque ac fremitus obseruant" (Tácito 2011: 26).

[39] Vejamos outros casos em que o tradutor opta por usar um termo português que é cognato do vocábulo latino do original, mas em que a aceção semântica não é equivalente. O excerto "et in *proximo pignora*, unde feminarum ululatus audiri, unde uagitus infantium" (Tácito 2011: 22; itálico nosso) é traduzido por "na batalha, têm *próximos os penhores* mais queridos, donde possam ser ouvidos os gritos das mulheres e os vagidos das crianças" (Tácito 1942: 9; itálico nosso), quando a expressão destacada significa "Mantêm na proximidade as pessoas queridas" (Tácito 2011: 23), em latim, "proximo pignora". Falha análoga volta a ocorrer no excerto em que se explica que, quando passam

não é bem-sucedida. Até porque, ao ser fiel à letra, põe-se em causa o texto de Tácito, que vive das dimensões semântica, expressiva, poética e retórica que a linguagem proporciona[40].

Por outro lado, e paradoxalmente, em certos passos Firmino recria o texto de Tácito em português com uma liberdade excessiva, que esquece o seu compromisso com a regra da literalidade e se afasta claramente do enunciado de partida. É o que sucede, por exemplo, quando, através de um subentendido, o historiador latino afirma que os romanos já ensinaram os povos da Germânia a aceitar dinheiro, querendo sugerir que já os corromperam com o vil metal: "iam et pecuniam accipere docuimus" (Tácito 2011: 30). O tradutor perde este subentendido de matiz irónico e traduz a frase como "E também já mostrámos [...] que eles recebiam dinheiro" (Tácito 1942: 14). Noutro excerto, a frase "Conuictibus et hospitiis non alia gens effusius indulget" (Tácito 2011: 36), ou seja, "Nenhum outro povo se entrega mais generosamente aos banquetes e hospitalidade" (*ibid.*: 37), é traduzida por "Nenhum outro povo trata mais liberalmente os convidados e os hóspedes" (Tácito 1942: 20). Nestes como noutros casos, Firmino treslê o original e incorre em erros de tradução. A estes casos associam-se situações em que se detetam problemas de impropriedade lexical ou mesmo incoerência do texto português[41].

Para evitar momentos do texto em que a tradução literal pudesse gerar situações de ininteligibilidade ou de interpretação difícil, e porque esta é uma edição escolar, o tradutor presta auxílio ao leitor-estudante, acrescentando entre

---

a envergar armas, os jovens são considerados "parte do [E]stado" ("rei publicae", Tácito 2011: 28). Firmino traduz a expressão latina etimologicamente e escreve: "[os jovens] consideram-se parte [...] da república" (Tácito 1942: 13). É certo que a palavra *república* significa, etimologicamente, "coisa pública", "domínio público" (*res publica*); mas, na sua aceção novecentista mais comum, o termo refere-se a uma forma de governo que se distingue da monarquia. Ora, a expressão é enganadora porque os povos da Germânia não viviam em regimes republicanos, mas em pequenas monarquias. Por fim, escreve Firmino que estas tribos "suspendem das árvores os traidores e os que fogem" (Tácito 1942: 12) — "proditores et transfugas arboribus suspendunt" (Tácito 2011, 28) —, o que deixa no ar alguma ambiguidade e não torna absolutamente claro que a punição é, inequivocamente, a forca.

[40] Por exemplo, na sua tradução "ao pé da letra", Firmino perde a metáfora em "rigorem frigorum [...] molliunt" (Tácito 2011, 32) — ou seja, *amaciam* os rigores do frio — ao transformar a expressão em "abrandam o rigor do frio" (Tácito 1942: 15). Noutro passo, desfaz-se a hendíadis, tão típica de Tácito, em "conexis et cohaerentibus aedificiis" (Tácito 2011, 30) — edifícios juntos e ligados — quando a traduz apenas como "com os edifícios juntos" (Tácito 1942: 15).

[41] Decorrente de falhas de tradução, encontramos problemas de coerência geográfica no texto português quando se lê que há "selvas" (Tácito 1942: 10) — em lugar de "matas", "nemus" — no norte da Europa ou problemas de coerência cronológica quando, anacronicamente, os homens da Germânia usam "uma colcheta" (Tácito 1942: 15) — em vez de uma "fivela" (em latim "fíbula").

parênteses palavras que não constam do texto de partida — lembremo-nos de que o latim, ao contrário do português, é uma língua marcadamente sintética —, mas cuja presença facilita a compreensão do enunciado:

> A terra [...] (é) abundante em rebanhos, mas (estes) as mais das vezes são animais de pequena corpulência, nem os bois têm a sua formusura ou ornamento da cabeça (=os chifres grandes); folgam com o número (elevado de animais possuídos), e estas são as únicas gratíssimas riquezas. (Tácito 1942: 7)[42]

A orientação didática desta edição manifesta-se também no facto de cada uma das quarenta e seis secções do texto receber um título atribuído pelo tradutor, que não é da autoria de Tácito[43]. A vocação escolar desta edição está também atestada na inclusão de notas ao texto, apresentadas no final do volume, que oferecerem ao estudante informação histórica, etnográfica, mas também linguística.

Concluindo a análise, a tradução de Nicolau Firmino cumpre a agenda que lhe foi destinada, na medida em que divulga o texto de Tácito e apresenta uma versão portuguesa que, regra geral, segue de perto o enunciado latino. Desta forma, permite ao aluno de Latim descodificar as dificuldades do texto e compreender a sua estrutura e os seus aspetos capilares. No entanto, fá-lo com o sacrifício do enunciado português. Por outro lado, não cumpre a ambição de suplantar os trabalhos de Casais Monteiro e de Machado Cruz, corrigindo as falhas destas traduções. Isto porque nem a compreensão do texto latino é melhor (recordemos os casos de tresleitura), nem a qualidade do texto de chegada é superior.

3.7. *Quem são os Alemães*, "tradução" de João Paulo Freire (1943)

O ciclo de traduções de *Germania* em Portugal, durante a Segunda Grande Guerra, fecha-se com a publicação de *Quem são os Alemães*, livro saído em 1943, que enverga o subtítulo "*Segundo Caio Cornélio Tácito / in — De Moribus Germanorum*". O tradutor é o polígrafo João Paulo Freire (1885-1953).

---

[42] No original, o passo é o seguinte: "pecorum fecunda, sed plerumque improcera. Ne armentis quidem suus honor aut gloria frontis: numero gaudent, eaeque solae et gratissimae" (Tácito 2011: 20). Note-se que, a fim de auxiliar o leitor-aluno, o tradutor parafraseia, pontualmente, uma ou outra expressão usada por Tácito, que pode gerar dúvidas: "ornamento da cabeça (=os chifres grandes)". Noutros passos, usa os parênteses para definir um conceito: "o sagulo (capote militar)" (Tácito 1942: 8).

[43] Exemplos dos títulos das secções de *A Germânia* são: "1. — Situação geográfica da Germânia"; "2. — Povos primitivos. Origem do nome da Germânia"; "3. — Cantos guerreiros. Outras antiguidades"; "4. — Qualidades físicas dos Germanos" (Tácito 1942: 5-7).

Escritor, jornalista, polemista e olissipógrafo, Freire foi educado no Seminário de Santarém, formação que lhe proporcionou o estudo da língua e da cultura latinas. Como autor, revelou-se bastante prolífico e publicou ensaios, romances e até poesia e teatro. Após uma mocidade em que se assumiu simpatizante da Monarquia, converteu-se ao regime republicano e veio a ser um crítico de Salazar, o que lhe valeu a prisão. Na sua obra assumiu-se defensor das ideias progressistas de tendência democrática. Consequentemente, durante a guerra, apoiou a causa dos Aliados através de obras como *Adolfo Hitler e o seu Livro 'Mein Kampf'* (1939) e *Por que Triunfa a Inglaterra: Breve Esquisso do Poder Britânico no Mundo* (1941). A primeira, em que se denunciam as ideias perigosas do ditador alemão, é assinada com o pseudónimo René Ponsul Lichtenbërg, sugerindo, assim, que se trata da tradução de um texto de um estrangeiro.

O livro com a tradução de *Germania* inicia-se com um "Introito", avançando, em seguida, para uma secção intitulada "Uma explicação sem importância...". Nela, João Paulo Freire lança luz sobre um outro episódio da concorrência de traduções do texto de Tácito ao revelar, com alguma discrição, que, em 1940, deu conta a um editor do Porto de que estava a traduzir a obra. Quando, já no ano seguinte, terminou o trabalho e o enviou para uma editora, ficou a saber que o seu "*amigo* editor portuense" se tinha apressado a preparar uma tradução do texto e que a tinha publicado sem lhe dar conhecimento. O título a que alude é, quase certamente, *A Germânia* da Livraria Educação Nacional, e o "*amigo* editor portuense" seria Machado Cruz ou outro colaborador da editora. Conclui depois Freire, sentindo que a sua imprudência comprometeu a novidade do seu projeto: "Foi dura a lição, mas creio que proveitosa" (Freire 1943: 18). Trata-se, pois, do segundo tradutor a lamentar-se de que a ideia de verter *Germania* para português lhe fora roubada. A publicação de *Quem são os Alemães* é, portanto, assumida como uma reparação da honra e um ajuste de contas editorial.

No "Introito", que leva a data de "dezembro de 1940" — insistindo (ou simulando) que a sua tradução estava concluída havia três anos —, Freire presta homenagem ao trabalho de Correia de Lacerda, cuja excelência reconhece e louva, mas afirma-se determinado a preparar a sua própria versão. Alerta, porém, o leitor de que, quando tiver dúvidas, usará o texto do erudito oitocentista como "cábula" ou "chicha", "como se classificavam estas ajudazitas nos meus já distantes anos de escolar..." (*ibid*.: 12). É um facto que o trabalho de Correia de Lacerda serve de "cábula" a Freire, o que este não revelou foi com que frequência essa ajuda se fez sentir. Numa colação entre os dois textos, concluímos que, como sucedia com a versão de Machado Cruz (1941b), Freire terá optado mais por reelaborar o enunciado de 1846 do que por verter o latim de Tácito para português. A prová-lo estão os inúmeros passos de *Quem são os*

Alemães que seguem de próximo o texto de Correia de Lacerda, apresentando meras variantes lexicais (sinónimos e equivalências semânticas) dos termos usados e pequenas alterações na construção frásica.

Vejamos um primeiro exemplo. Na tradução de Freire, quando Tácito aborda a questão dos augúrios praticados pelos povos da Germânia, encontramos o seguinte passo: "Usa-se também ali interrogar o canto e o voo das aves. São também aceites por estas gentes como presságios os relinchos dos cavalos: sustentam-nos à custa do público nas próprias florestas e bosques sagrados"[44] (Tácito 1943: 51). Correia de Lacerda vertera antes a passagem nestes termos: "Usa-se ali também interrogar o canto e o voo das aves. Contudo, são auspícios peculiares desta raça os presságios tomados do relinchar dos cavalos. Sustentam-nos à custa do público nas próprias selvas e bosques sagrados" (Tácito 1846: 15). A proximidade dos dois recortes textuais ao nível da sintaxe e do léxico é evidente, limitando-se Freire a deslocar, no contexto frásico, uma ou outra palavra ou a encontrar sinónimos e expressões equivalentes para encobrir as semelhanças. O decalque da frase final não suscita dúvidas. Revelador é também o facto de o texto latino não fazer referência aos relinchos dos cavalos: Lacerda introduz a ideia, Freire segue-o.

De facto, é nos momentos em que Correia de Lacerda se afasta do texto latino e Freire o acompanha que comprovamos que o primeiro está a servir de fonte ao segundo e que Tácito não é, pelo menos naquele passo, a referência direta. Vejamos o seguinte exemplo: "Memoriae proditur quasdam acies inclinatas iam et labantes a feminis restitutas constantia precum et obiectu pectorum et monstrata comminus captiuitate" (Tácito 2011: 24); ou seja: "Recorda-se que certas linhas de batalha, já vacilantes e a ceder terreno, foram reagrupadas pelas mulheres, com a perseverança das súplicas, a exposição dos seios e a [i]minência do cativeiro próximo" (*ibid.*: 25). Talvez por pudor ou decoro, o padre Correia de Lacerda omite a referência aos seios: "É tradição que as mulheres, abalados já exércitos, e em rota [isto é, em derrota, em fuga], os restabeleceram com a veemência das súplicas, expondo-se ao perigo, e fazendo ver iminente a escravidão" (Tácito 1846: 13). Freire apanha o caminho traçado pela sua "cábula" e escreve: "Diz-se que as mulheres, com a constância dos seus rogos, já abalados

---

[44] Referimo-nos ao seguinte excerto da secção X: "Et illud quidem etiam hic notum, auium uoces uolatusque interrogare: proprium gentis equorum quoque praesagia ac monitus experiri. Publice aluntur isdem nemoribus ac lucis" (Tácito 2011: 26), que Maria Isabel Rebelo Gonçalves traduz como: "Também se conhece o mesmo aqui: interrogar o canto e o voo das aves. Peculiar deste povo é ainda a consulta de presságios e predições de cavalos. [...] [A]limentam-nos a expensas públicas nos referidos bosques e lugares sagrados" (Tácito 2011: 27).

os exércitos e em fuga, expondo-se ao perigo e pondo diante deles a iminência da escravidão [...] os conseguem manter" (Tácito 1943: 47)[45].

Os exemplos citados ilustram as opções tradutórias de Freire, que tinham sido também seguidas por Machado Cruz: tornar a linguagem culta e elevada do texto de Correia de Lacerda mais acessível ao leitor não especializado e de nível cultural médio através do uso de um registo corrente, em que predomina o vocabulário familiar e as estruturas frásicas do português e não a sintaxe latina. A obra é "amiga do leitor" do século xx porque o conteúdo ganha prioridade e porque um propósito central do trabalho é transmitir conhecimentos sobre o texto de Tácito, ou aspetos a ele associados, mas também, indirectamente, consciencializar o público português para a ameaça que a Alemanha Nazi representava. De facto, com a intenção de dar informação ao seu leitor, Freire produz abundantes notas explicativas sobre aspetos culturais, históricos, linguísticos, mas também políticos; e aí reside o ponto forte deste opúsculo e que marca a diferença em relação aos livros que com este concorrem. São várias as notas que extrapolam os limites de *Germania* e tratam aspetos da Alemanha do seu tempo.

Como vimos, o título da obra é *Quem são os Alemães*; só no subtítulo se identificam o autor do texto e uma das designações por que a obra é conhecida: *De Moribus Germanorum*. Como sucedia com a tradução de Nicolau Firmino (1942), também aqui o título de capa está ao serviço do *marketing* editorial e procura atrair os compradores e os leitores para o livro numa época histórica em que a Alemanha cativa o interesse e os receios dos demais povos europeus. O efeito comercial que se pretendia com esta estratégia incorre num erro histórico, étnico e político, na medida em que, como se sabe, não é correto identificar o conjunto de povos da Germânia como os antepassados dos alemães. Mas, ontem como hoje, as questões comerciais falam mais alto do que as científicas.

---

[45] Apresentamos um caso final. Quando Tácito dá conta das oferendas que se fazem aos chefes, observa: "Mos est ciuitatibus ultro ac uiritim conferre principibus uel armentorum uel frugum, quod pro honore acceptum etiam necessitatibus subuenit" (Tácito 2011: 30), ou seja, "É costume das cidades dar rebanhos ou cereais aos chefes, de livre vontade e individualmente, o que, aceite como honraria, também supre necessidades" (Tácito 2011: 31). Na tradução mais livre de Correia de Lacerda, encontramos esta formulação: "Costumam *as comunidades e os indivíduos*, ofertar aos príncipes donativos de gados e de frutos; o que, recebido como honra, os *abriga* ao mesmo passo de precisões" (Tácito 1846: 21; itálico nosso). Já em Freire, lemos: "É costume *das comunidades e também dos indivíduos separadamente* ofertar aos Príncipes, ou gados ou frutos; o que recebido como homenagem, os *obriga* por igual forma, nas necessidades" (Tácito 1943: 61). Freire começa por acompanhar Correia de Lacerda no erro quando este treslê a expressão "Mos est ciuitatibus ultro ac uiritim" ("É costume das cidades [...], de livre vontade e individualmente). Mais adiante, pretende usar um termo de Correia de Lacerda, mas deturpa-o, confundindo "abriga" com "obriga". Desta forma expõe, de forma crassa, que está a reelaborar o enunciado de 1846 e não a traduzir diretamente Tácito.

O título não deixa de funcionar, portanto, como um *tromp l'oeil*, até porque subordina a designação da obra em questão — *Germania* — ao relegá-la para o subtítulo. Ainda assim, compreendemos o seu uso, à luz do conteúdo do volume, tendo em conta que nele se promete ao leitor um conhecimento mais fundo sobre os alemães, as suas origens, o seu passado, mas também sobre o seu presente, a partir do texto de Tácito. Nas cento e trinta e quatro notas explicativas que prepara para o texto, Freire lança a ponte entre a Germânia do passado e a Alemanha do seu tempo: "A Alemanha de hoje, a *Deutschland* dos nossos dias, é bastante diferente da Germânia de Cornelius Tácito. Constitui ainda a maior potência territorial da Europa Central" (Tácito 1943: 24). Esta estratégia de "presentificação" do texto do historiador romano abre a porta ao tradutor-anotador para criticar o regime político do Terceiro Reich e a sua campanha militar na Europa: "Presentemente a Alemanha é um Estado Totalitário, conservando ainda o título de Império, mas no fundo uma República federativa, que tem como presidente, Adolfo Hitler, com os títulos de Führer und Reischskanseller [sic]" (*ibid.*). Apesar de se referir a uma realidade com cerca de dois mil anos, pela mão de Freire, a obra *Germania* volta a servir, incorretamente, de descrição da origem e das características trans-históricas dos alemães e de seus antepassados.

4. Conclusão

Como ficou demonstrado, a tradução de *Germania* durante a Segunda Grande Guerra revelou-se um fenómeno editorial singular da história da tradução em Portugal, tendo em conta o número de versões publicadas e a concorrência que entre elas se gerou. Quase cem anos após a primeira versão impressa do texto em português, que teve como autor Correia de Lacerda (1846), a obra de Tácito voltava a entrar no prelo, recebendo, desta vez, um grande interesse de editores e tradutores, que compreenderam que a Guerra estava a despertar a curiosidade do público português pela Alemanha e pelo "carácter" do seu povo. A edição do texto latino e as quatro traduções de *Germania*, publicadas entre 1941 e 1943, tiraram partido, de uma forma ou de outra, da oportunidade editorial que este trágico acontecimento histórico criou.

As obras em português que chegaram ao mercado cumpriam diferentes propósitos. Mais carregadas ideologicamente, as traduções de Casais Monteiro e de Freire participavam, ainda que discretamente, na crítica à Alemanha Nazi[46],

[46] Contrariamente ao que sucede na Alemanha Nazi, em que *Germania* serve a causa ideológica do regime (Krebs 2011), nestas duas traduções portuguesas, a representação dos povos da Germânia é

enquanto as de Machado Cruz e de Nicolau Firmino se inscreviam nos projetos didáticos dos seus tradutores e editores. Claro está que a intenção de trazer aos leitores um livro com grande importância cultural e que fosse comercialmente viável era partilhada por todos. A fim de cumprir estes objetivos, os tradutores e os editores encontraram diferentes estratégias, que se manifestaram nas orientações seguidas na elaboração da tradução, no modo como anunciaram a obra (sobretudo no título) ou na associação que se estabelecia entre os povos da Germânia da Antiguidade e os alemães do Terceiro Reich. O impacto das quatro traduções não teve contornos que se assemelhassem aos descritos por Krebs (2011) na sua história da receção de *Germania* na Alemanha, nem a obra se viu instrumentalizada nas proporções em que antes o fora. Em Portugal, o texto de Tácito não se revelou "um livro muito perigoso" ("a most dangerous book"). Contudo, acabou por servir novos objetivos e por desempenhar diferentes papéis no domínio editorial e entre o público leitor.

Bibliografia

Birley, Anthony R. 1999. "Introduction", *in* Cornélio Tácito. *Agricola and Germany*, trad. de Anthony R. Birley. Oxford: Oxford University Press, ix-xxxix.

Boetticher, Wilhelm. 1855. "Remarks on the Style of Tacitus", *in* Cornélio Tácito. *Agricola, Germania and the first Book of the Annals*, William Smith (ed.). London: Walton and Maberly, 15-70.

Caro Baroja, Julio. 1970. *El Mito del Carácter Nacional: Meditaciones a Contrapelo*. Madrid: Seminarios y Ediciones, S. A.

Dawson, William. 1941. *Pequena História da Alemanha*, Cadernos Inquérito, Política e História 11, trad. de Agostinho da Silva e Alexandre Martins Correia. Lisboa: Inquérito.

Firmino, Nicolau. 1940, "Ao Leitor", *in* Cornélio Tácito, *De Germania*, Nicolau Firmino (ed.). S.l. [Lisboa]: s.n. [Tipografia Silvas]: [3].

Firmino, Nicolau. 1942, "Ao Leitor", *in* Cornélio Tácito, *A Germânia*, trad. de Nicolau Firmino. S.l. [Lisboa]: s.n. [Tipografia Silvas]: [4].

"Firmino, Nicolau". 1988. In *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, vol. IV, Ilídio Rocha (coord.) e Instituto do Livro e das Bibliotecas (org.), Mem Martins: Publicações Europa-América, 311-312.

Freire, João Paulo. 1941. *Por que Triunfa a Inglaterra: Breve Esquisso do Poder Britânico no Mundo*. Lisboa: Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade.

Freire, João Paulo. 1943. "Uma explicação sem importância...", *in* Cornélio Tácito, *Quem são os Alemães: Segundo Caio Cornélio Tácito in — De Moribus Germanorum*, trad. e anotação de João Paulo Freire. Famalião: Tipografia Minerva, 17-18.

Krebs, Christopher B. 2011. *A Most Dangerous Book: Tacitus's* Germania *from the Roman Empire to the Third Reich*. Nova Iorque e Londres: W. W. Norton Company [edição digital].

usada para caracterizar de forma negativa os alemães do período da Guerra.

Lacerda, José Maria Correia de. 1846. "Prenotação", *in* Cornélio Tácito, *Tratado da Situação, Costumes, e Povos da Germânia*, trad. de José Maria Correia de Lacerda. Lisboa: Tipografia de Silva, v-ix.

Leone, Carlos. 2005. *O Essencial sobre Casais Monteiro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Martínez Bermejo, Saúl. 2010. *Translating Tacitus: The Reception of Tacitus's Works in the Vernacular Languages of Europe, 16th-17th Centuries*. Pisa: Plus-Pisa University Press.

Medeiros, Nuno. 2010. *Edição e Editores: O Mundo do Livro em Portugal, 1940-1970*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Melo, Zé di [pseud. de José Ribeiro Alves Júnior]. 1941. *Triunfará a Alemanha? Resposta ao Livro do Senhor João Paulo Freire (Mário) 'Por que Triunfa a Inglaterra'*. Famalicão: Grandes Oficinas Gráficas Minerva.

Oakley, S. P. 2009. "Style and Language" in *The Cambridge Companion to Tacitus*, A. J. Woodman (ed.). Cambridge e Nova Iorque: Cambridge University Press, 195-201.

Rives, James. 2012. "*Germania*", in *A Companion to Tacitus*, Victoria Emma Pagán (ed). Malden e Oxford: Blackwell, 41-65.

Rosas, Fernando (coord.). 1994. *História de Portugal: O Estado Novo, 1926-1974*, vol. VII, dir. de José Mattoso. Lisboa: Estampa.

Seruya, Teresa. 2018. *Misérias e Esplendores da Tradução no Portugal do Estado Novo*, col. Estudos de Comunicação e Cultura. Lisboa: Universidade Católica Editora.

Silva, Inocêncio Francisco. 1860. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Tácito, Cornélio. 1846 [98 d.C.]. *Tratado da Situação, Costumes, e Povos da Germânia*, trad. de José Maria Correia de Lacerda. Lisboa: Tipografia de Silva.

Tácito, Cornélio. 1940 [98 d.C.]. *De Germania*, Nicolau Firmino (ed.). S.l. [Lisboa]: s.n. [Tipografia Silvas].

Tácito, Cornélio. 1941a [98 d.C.]. *A Germânia*, trad. de Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Editorial Inquérito.

Tácito, Cornélio. 1941b [98 d.C.]. *A Germânia*, trad. de Alberto Machado Cruz. Porto: Livraria Educação Nacional.

Tácito, Cornélio. 1942 [98 d.C.]. *A Germânia*, trad. de Nicolau Firmino. S.l. [Lisboa]: s.n. [Tipografia Silvas].

Tácito, Cornélio. 1943 [98 d.C.]. *Quem são os Alemães: Segundo Caio Cornélio Tácito / in De Moribus Germanorum*, trad. de João Paulo Freire. Famalicão: Tipografia Minerva.

Tácito, Cornélio. 1999. *Agricola and Germany*, trad. de Anthony R. Birley. Oxford: Oxford University Press.

Tácito, Cornélio. 2011 [98 d.C.]. *A Germânia*, ed. e trad. de Maria Isabel Rebelo Gonçalves. Lisboa: Nova Vega.

Thomas, Richard F. 2009. "The *Germania* as literary text", in *The Cambridge Companion to Tacitus*, A. J. Woodman (ed). Cambridge e Nova Iorque: Cambridge University Press, 59-72.

The translations of Hitler's *Mein Kampf* in Portuguese[1]

Maria Lin Moniz
Centro de Estudos de Comunição e Cultura

Abstract Such a controversial document as Hitler's *Mein Kampf* has obviously aroused much interest since its first publication until nowadays. The evidence of this interest can be found in the countless translations published all over the world. Portugal accounts for 13 editions from 1934 to 2016.

This article aims to (1) present the results of an archaeological work concerning the translations of *Mein Kampf* circulating in Portugal, the social and political context in which they were published and their reception; (2) discuss some translation difficulties caused by the ideological and political implications of specific National-socialist concepts and (3) demonstrate how footnotes and paratexts can determine the way Hitler is read.

1. General overview

Either adored or hated, Adolf Hitler is still nowadays an inescapable reference in modern History on account of the well known impact of his ideas and actions[2]. Thus, it is no wonder that, since its first publication until nowadays, his book *Mein Kampf* has aroused so much interest all over the world, even if for the most disparate reasons.

Portugal and Brazil were no exception, since translations of *Mein Kampf*, or other books dealing with Hitler's work, can be found throughout the 20th century until very recently (2017).

Updating the data provided by the 2015 Portuguese edition of *Mein Kampf*, 13 editions can be accounted for in Portugal and Brazil:

01) 1934, Livraria do Globo — Porto Alegre (Brazil)
02) 1962, Editora Mestre Jou — São Paulo (Brazil)
03) 1976, Edições Afrodite — Lisboa (Portugal)
04) 1983, Editora Moraes — São Paulo (Brazil)
05) 1987, Pensamento Editores — Lisboa (Portugal)
06) 1990, Revisão Editora — Porto Alegre (Brazil)
07) 1998, Hugin Editores — Lisboa (Portugal)

---

[1] This article was published in German in 2019 as part of the volume *Sprache zwischen Politik, Ideologie und Geschichtsschreibung*, edited by Othmar Plöckinger and published by Franz Steiner Verlag.

[2] See, for example, the above mentioned volume edited by Othmar Plöckinger.

08) 2011, Centauro Editora — São Paulo (Brazil)
09) 2011, Casa de Berlim — Lisboa (Portugal)
10) 2015, E-Primatur — Lisboa (Portugal)
11) 2016, Guerra e Paz — Lisboa (Portugal)
12) 2016, Contra-Corrente — Lisboa (Portugal)
13) 2016, *Sábado* magazine/Glaciar — Lisboa (Portugal)

From all the Brazilian translations, only the first one (1934) is to be found in the Portuguese National Library. It will eventually become clear that, somehow, this version has survived until 2016.

The first translation of *My Kampf* in Portuguese appeared in Portugal in 1934. It was the Brazilian translation published by Livraria Globo, from Porto Alegre (Brazil), the publishing house that had paid for the translation and publication rights in Brazil and Portugal.

By this time Portugal was under the dictatorial regime of *Estado Novo*, founded by António de Oliveira Salazar (1889-1970) in 1933. Salazar ruled the country until 1968 and was followed by Marcelo Caetano (1906-1980). The regime would come to its end on the 25th of April 1974, the day on which the "Carnation Revolution" set the beginning of the present democratic regime in Portugal.

Like in other dictatorial regimes, censorship, along with the secret police, was one of the cornerstones of Salazar's regime. The Censoring Commission was thus officially created in 1934. The censors worked hard to keep a tight control over the press, literature, cinema or other cultural forms[3], in order to expurgate any manifestations deemed dangerous, subversive or disruptive of the conservative and Catholic order. Communism and sexual issues, for example, were inevitably taboo topics.

Considering that a significant sector of *Estado Novo* was pro-Germany, it is not surprising that any books or pamphlets containing propaganda pro Hitler or pro the Nazi regime were authorised. One of the many publications submitted to the Censoring Commission, a pamphlet entitled *Adolf Hitler*, was authorised and the justification that can be read on the censorship report is eloquent: "It is a hymn praising the qualities and virtues of the Chancellor, leader of the German people and of the new world."[4]

---

[3] Only as far as books were concerned, more than 10,000 reports were issued.

[4] "É um hino às qualidades e virtudes do Chanceler, orientador do povo alemão e do novo mundo" (Report 1453/1941). The Report references indicate the report number and the issuing date. The translation into English of all Portuguese quotes are of my own responsibility.

On the contrary, any book or pamphlet against Hitler and his regime would be considered as "very despicable propaganda"[5] or a "violent attack against the Nazi Germany"[6].

Unlike what might be expectable, no reference concerning Hitler's *Mein Kampf* itself, either in German or in any translation, was found among the censors' reports.

However, a few books concerning *Mein Kampf* were submitted to this commission. Two different examples can be given:

i) *1000 pensamentos de Adolfo Hitler* [*1000 thoughts of Adolf Hitler*] written by the Portuguese Eduardo Frias (1895-1975) and published by Alma in 1941. This book was authorised as "the biography of the German Chancellor is presented and his eulogy made in the preface"[7].
It was quite surprising to find a new edition of this book published in 2017 by the publishing house Contra-Corrente. The purpose of this "well-intentioned anthology" is, according to its online presentation,

> to provide the necessary elements for a fair understanding of Hitler, within the best rules that may lead to an unruffled judgment: the presentation of how he judged ideas and facts and the assessment of his ideas with a perfect critical sense[8].

ii) *Adolfo Hitler e o seu livro 'Mein Kampf'* [*Adolf Hitler and his book 'Mein Kampf'*] by René Ponsul Lichtenbërg, published in Lisbon, by Editorial Progresso, "in the second month of war, on the 1939 Christmas eve"[9]. This book was banned on account of its lack of impartiality, in the censor's opinion (Report 992/1940). Although the censor did not consider it as an explicit attack against Hitler, he claims that the Chancellor is presented under a rather unfavourable light.

---

[5] "propaganda muito mesquinha" (Report 2290/1943).

[6] "ataque cerrado à Alemanha nazi" (Report 2292/1943).

[7] "No prefácio faz-se a biografia do chanceler alemão e o seu elogio" (Report 1354/1941).

[8] "O fim deste livro destina-se a fornecer os elementos necessários para a compreensão justa da figura de Hitler, dentro das melhores regras que podem conduzir a um julgamento sereno: apresentação do seu modo de julgar as ideias e os factos; classificação das suas ideias no quadro do mais perfeito espírito crítico, que é ainda aquele que tem a sua melhor expressão numa antologia bem intencionada" (https://editoracontracorrente.wordpress.com/2017/12/19/1000-pensamentos/) (accessed on 15.01.2018).

[9] "no segundo mês da guerra, véspera de Natal de 1939" (Lichtenbërg 1939).

It is worth noticing that the book was banned by the Censoring Commission in 1940, after having been published in 1939.

This is a particularly interesting case, because the censor seems to be unaware of the real authorship of the book. In fact, this is a pseudotranslation, since René Ponsul Lichtenbërg is one of the pseudonyms of a Portuguese author and journalist, João Paulo Freire (1885-1953)[10].

Interestingly the book was republished in 2010, by the publishing house Prefácio. Lichtenbërg is still mentioned as the author, and no explanation concerning this name can be found, although a "Publisher's note" is added to justify this new edition "71 years after its publication": the unusual circumstance of having been written shortly after the events it describes had taken place and its concise characteristic, including Hitler's biography and a summary of *Mein Kampf* in the same volume, thus allowing the reader to compare Hitler's theory and Hitler's practice (see Lichtenbërg 2010: 7).

2. Description of the translations of *Mein Kampf* in Portuguese circulating in Portugal

1) *Minha luta* (1934), Porto Alegre (Brazil): Livraria do Globo

This was the first translation of *Mein Kampf* published in Portuguese. The translator, Júlio de Matos Ibiapina (1890-?), was a Brazilian Army officer and a teacher of German at the Military School of Rio de Janeiro[11].

It is not easy to assess the real impact of this first translation in Portugal, considering that the illiteracy rate in the country was extremely high by that time (around 62% of the population)[12] and that a few intellectuals could have direct access to the German text or the French translation[13]. According to the Portuguese historian, João Medina (b. 1939), cited by *Sábado* magazine[14], the book did not circulate in Portugal at all.

---

[10] Pseudotranslations were common in Portugal by this time — around 4% of the translated literature in the 1930s and around 13% in the 1940s. Information obtained from www.translatedliterature-portugal.org (accessed on 06.02.2018). For further information about pseudotranslations in Portugal see, for example, Moniz (2007).

[11] This information about the translator was found in the 1998 translation by António Carlos Rangel, *Mein Kampf. A minha luta*, Lisboa: Hugin Editores. For further information, see also http://www.portalentretextos.com.br/materia/um-grande-mestre-jullio-de-matos-ibiapina,723.

[12] See Medeiros 2010: 51-51.

[13] A Spanish translation, *Mi lucha*, was also available in the country (1935, Barcelona: Araluce).

[14] *Sábado* 14.01.2016, p. 37.

Nevertheless, the record of a 6th edition of *Minha luta*, published in 1941, can be found on the online catalogue of the Portuguese National Library, PORBASE. Although it is not available on this catalogue, a 3rd edition is referred by Lichetenbërg/Freire in 1939. When comparing the first and the sixth editions, no changes were found. They both refer that it is a direct and unabridged translation from German. No paratexts are included, except for two or three footnotes.

2) *A minha luta. Mein Kampf* (1976), Lisboa: Afrodite

Only in 1976, two years after the April Revolution, was the first European Portuguese translation produced. It was signed by Jaime de Carvalho[15].

The publication of Hitler's work after the collapse of the dictatorial regime of *Estado Novo* is inevitably surprising and it is known that it caused controversy and indignation at that time. But apparently that was exactly the purpose of Fernando Ribeiro de Mello (1941-1992), the owner of Afrodite. He had opposed and defied the old regime, not only with the provocative name of his publishing house, but also with the publication of forbidden works both by foreign and national authors, such as *Kama Sutra* in 1965 or an anthology of Portuguese erotic and satirical poetry in 1966, among others. Although there was no longer a dictatorial regime in the country to fight against, Mello focused his attention on the Eastern European regimes, intending to show that they were equally dictatorial and oppressive (see Jorge 2006).

Unlike Ibiapina's translation, this 1976 volume includes paratexts by different authors, although they do not specifically focus on Hitler's work: Oliveira Martins (b. 1933), historian; Martins Garcia (b. 1941), university teacher of Linguistics; Rolão Preto (1893-1977), right-wing journalist and politician, and Major Sanches Osório (b. 1940), an Army officer who played an active role in the 1974 Revolution. This edition also includes very few footnotes.

In Ricardo Jorge's blog, we can read that the source text was "a Brazilian translation". This information is confirmed in the section "História de um livro" [The history of a book] of a 2016 translation of *Mein Kampf*. This contradicts the information contained in the book, according to which it was translated from German.

---

[15] No reliable information about this translator could be found so far. This name is referred in the catalogue of the Portuguese National Library as the translator of many titles published by Agência Portuguesa de Revistas, a publishing house with thousands of titles of the so called "light" literature. However, it is not possible to confirm whether it is the same person.

3) *A minha luta. Mein Kampf* (1987), Lisboa: Ed. Pensamento

This edition includes a "Preface to this edition", signed by Álvaro de Castro[16], stating that it is important to know the history of National-Socialism in order to fight its dangers, thus convincing men to reject totalitarian systems, and that the publication of this translation is, "above all, to exert the right to information in a democratic society"[17].

Although the name of the translator is not mentioned, it is possible to determine, when comparing the texts, that this is the 1976 text. However, all the former footnotes were removed, sometimes in a very careless way. For example: Carvalho leaves the word "Deutschtum" untranslated but adds a footnote to explain that it "means the populations of German origin living abroad" (Hitler 1976: 24). On page 280, he uses the Portuguese word *racista* to translate "völkisch" and adds another footnote. The 1987 version deletes the texts of the footnotes but leaves their numbers in the body of the text.

This volume is number 2 of the collection "Sinais dos tempos" [Signs of times].

4) *Mein Kampf. A minha luta* (1998), Lisboa: Hugin Editores

This translation is attributed to António Carlos Rangel[18]. The source text is not referred, and there is no introduction or previous note included. However, a large number of footnotes of diverse origin can be found. There are footnotes taken from a French translation (1934), an English translation (1939) and a Chilean translation (1996). The volume includes a final chapter — "História de um livro" [The history of a book], which contains valuable information, not only about the history of *Mein Kampf* in Germany, but also about its many translations in different countries of the world. Although I did not have access to the 1934 French translation referred to in the volume[19], I was informed that this was the source text for the Portuguese translation[20].

This edition would be forbidden, as will be further explained.

---

[16] I could find no information about A. de Castro.

[17] "...é antes de mais o exercício do direito à informação numa sociedade democrática" (Hitler 1987: 10).

[18] I called the publisher of Contra-Corrente and I was told that this translator is living in Oporto. I was promised his contact but nothing has happened so far.

[19] Translation by J. Gaudefrois-Demombynes and A. Calmettes, Paris: Nouvelles Éditions Latines.

[20] This was also conveyed, in a telephone contact, by the Contra-Corrente publisher.

5) *Mein Kampf. A minha luta* (2011), Lisboa: Casa de Berlim

Neither the name of the translator nor the source language are referred in this edition. However, as it will be proved, it is the same 1976 translation by Jaime de Carvalho. Footnotes included in the former edition were now excluded.

6) *Mein Kampf . A minha luta* (2015), Lisboa: E-Primatur

The readers are informed that this is Jaime de Carvalho's translation, the version published by Afrodite in 1976, "now duly revised and compared with the original"[21]. The paratexts of the former volume are no longer included. Instead, a publishers' "Note to the Portuguese edition of 2015" and a "Previous Note", signed by António Costa Pinto (b. 1953)[22], are included. Notes are now gathered at the end of the volume and two extra sections can be found: one is entitled "A história do *Mein Kampf* [The history of *Mein Kampf*] and another contains images.

This translation reached its 4th edition and 1,500 copies sold out immediately, which exceeded the publisher's expectations[23].

7) *A minha luta. Mein Kampf* (2016): Lisboa: Contra-Corrente

Hugin Editores does no longer exist, but Rangel's translation was republished in 2016 by the publishing house Contra-Corrente. This edition conveys the information that the 1998 translation was forbidden under the pressure of the German embassy and had therefore to be withdrawn from the bookshops, as the result of a "niggling" process[24]. It is further explained, on the online presentation of this 2016 edition, that the Bavarian authorities did not consent the publication of the 1998 book because it did not include "a condemning preface"[25]. It is also claimed in this presentation that the Hugin's edition is "undoubtedly the best translation of *Mein Kampf* in Portuguese", as

[21] "agora devidamente revista e cotejada com o original" (Hitler 2015: 7).

[22] Research Professor at the Institute of Social Sciences of the University of Lisbon and Professor of Politics and Contemporary European History.

[23] Information available in *Sábado* magazine, 14-20 January 2016, p. 38.

[24] "num processo de dimensões mesquinhas" (Hitler 2016: 499).

[25] "sem prefácio condenatório" (https://editoracontracorrente.wordpress.com/2016/01/08/mein-kampf-a-minha-luta/) (accessed on 15.01.2018).

all the other known translations are "not very faithful to the original text"[26]. This edition includes, not only an updated version of "The history of the book" available in the 1998 version, but is also completed with a last section containing coeval photographs.

This volume is included in the collection "Contra-Corrente".

8) *Mein Kampf. A minha luta* (2016), Lisboa: Guerra e Paz

This edition includes an extensive section signed by Manuel S. Fonseca (b. 1951), the editorial head of this publishing house, entitled "História da ascensão, poder e crime do Nazismo" [History of the rise, power and crime of Nazism"] preceding the translation of *Mein Kampf*. According to the technical information, this is a new version made by a team led by António Rodrigues, based on the Brazilian translation by Ibiapina and the English translation by James Murphy. Research was carried out by António Rodrigues and André Morgado, of whom no information was found. The volume also includes a large amount of photographs.

According to the online edition of the national daily newspaper *Diário de Notícias* (14.06.2016), the 1st and 2nd editions sold out at the 2016 Book Fair in Lisbon[27].

9) *Mein Kampf. A minha luta* (2016), Lisboa: *Sábado*/Glaciar

The last translation of *Mein Kampf* published in Portugal was sold with a weekly magazine, *Sábado*, in two volumes, for a very low price (€2,90 each)[28]. The first volume was released on the 14th and the second on the 21st January. This edition includes an extensive introduction and a large amount of notes by the historian D. Cameron Watt (1928-2014)[29], translated by Vasco Gato (b. 1978), and Hitler's text was translated from German by Maria Lin Moniz (b. 1955), a PhD researcher in Translation Studies. Isabel Capeloa Gil (b. 1965), the current Rector of the Catholic University of Portugal, is responsible for the scientific revision of the critical apparatus.

---

[26] "é indubitavelmente a melhor tradução de *A Minha Luta* em português" / "pouco fiéis ao texto original" (https://editoracontracorrente.wordpress.com/2016/01/08/mein-kampf-a-minha-luta/) (accessed on 15.01.2018).

[27] https://www.dn.pt/artes/interior/mein-kampf-de-hitler-esgotou-na-feira-do-livro-5225966.html (accessed on 15.01.2018).

[28] The E-Primatur edition was sold for €22/volume and the Guerra e Paz edition for €25.

[29] 1992, London: Pimlico.

The first and second volumes sold out immediately (10,000 copies each volume) and a new print (3,000 copies) was made in 48 hours[30]. However, no reviews about this edition could be found so far. It seems that there is still a certain prejudice against books which are sold or offered with newspapers or other periodicals, since quality is very often valued according to the price. Even the *Sábado* magazine's editor seemed not to value his own publication so much. Along the ten pages of the magazine dedicated to Hitler's biography, the history of the book, etc., not a single word is written about the translator(s). Their names are never mentioned and the readers get the impression that they are reading a translation of Cameron Watt's English version. Paradigmatic are these comments found in the blog *Legião Vertical*:

> "What *Sábado* has published is not *Mein Kampf*, but a work by David Watt in which he has removed and added paragraphs as he wished. Outcome: a completely new book, which has nothing to do with the original"
>
> "Ok, I already suspected that this version was a fraud, but thanks for confirming. Anyway, I'm glad I didn't buy it."[31]

Only when the second volume is published, can we find a brief note on page 4 of the magazine, with the information that the first volume had sold out and that "both volumes were translated from German". The name of the translator is then mentioned with a brief note about her academic background.

3. Linguistic issues

As stated above, Ibiapina's translation has survived, in a more or less visible way, since its publication in 1934 until nowadays.

When analysing and comparing all the Portuguese editions of *Mein Kampf*, it has to be concluded that Ibiapina's text was used in most of them:

- by Afrodite in 1976, although the volume conveys a misleading information;
- by Ed. Pensamento in 1987 and Casa de Berlim in 2011, even though nothing is said about the translator or the source text;

---

[30] *Sábado* magazine (21-27 January 2016: 4).

[31] "O que a *Sábado* editou não é o 'Mein Kampf', mas sim uma obra de David Watt em que ele removeu e adicionou parágrafos a seu bel-prazer. Resultado: um livro completamente novo, mas que nada tem a ver com o original." "ok eu já suspeitava que essa versão era uma fraude, mas obrigado por confirmares, de qualquer maneira, ainda bem que não adquiri." (http://legiaovertical.blogspot.pt/2016/01/contra-corrente-edita-mein-kampf-minha.html) (accessed on 06.02.2018)

— by E-Primatur in 2015, informing that it is a new print of the Afrodite's edition;
— by Guerra e Paz in 2016, declaring that their version is based on Ibiapina's and Murphy's translations.

Considering that Rangel's translation is also an indirect translation (from a French source text), it is safe to say that only Ibiapina and Moniz translated directly from German.

Table 1 contains, as a mere example, the first paragraphs of the 1st Chapter of Volume II — "Weltanschauung und Partei" — in the above mentioned translations in order to give evidence of my findings concerning their source texts, i.e., that most of them resorted, directly or indirectly, to the Brazilian translation. The same paragraphs, translated by Rangel and Moniz respectively, are also displayed, so that they can be compared with the others.

The differences between Ibiapina's and Carvalho's texts, shaded in grey, are merely of lexical nature; in most cases words are replaced by synonyms (ex.: novo = jovem; à última hora = no último instante; constatei = verifiquei). Other differences derive from the spelling differences between Brazilian and European Portuguese (ex.: quasi/quase; objetivos/objectivos). Syntax remains unaltered.

However, some lexical changes are not innocuous. For example, *religiosa* [*religious*] and *sagrada* [*sacred*] are not exact synonyms. The same can be said about the expression *de significação doutrinária* [*of doctrinal significance*] and *de importância fundamental* [*of fundamental importance*] to translate "von prinzipieller Bedeutung".

As can be seen, the 1987 and 2011 editions are almost exact copies of Afrodite/Carvalho's translation.

Significant differences, though, can be found in the translations of the title of the chapter. The German word "Weltanschauung", which is known to be a "problematic" word/concept for translators, acquires different meanings in this small sample: *doutrina* [*doctrine*], *opinião filosófica* [*philosophical opinion*] or *mundividência* [roughly *one's vision about the world*]. Rangel left the word untranslated with a footnote, taken from the Chilean version, explaining that it is an "untranslatable German concept"[32].

Some other examples of "problematic" words for a (Portuguese) translator could be given, but I will focus on one in particular. Although it is not included in the sample above, the German word "völkisch" deserves some attention. It has proved to be impossible to find a single equivalent throughout the text, since

[32] "Conceito alemão intraduzível" (Hitler 1998: 283).

it can acquire different meanings according to the context. For example, in the above mentioned Chapter, Ibiapina opts for the Portuguese word *popular*; Carvalho keeps the German word, although he suggests *popular* in brackets. In Carvalho's updated version by E-Primatur the word *völkisch* is kept, but a footnote is added to explain that "the term has several meanings", being étnico [*ethnic*] and *racista* [*racist*] most common, but that it would thereafter be translated as *racista*[33]. In the translation by Guerra e Paz the German word is used, but the word étnico is suggested in brackets; Rangel's option was to keep the German word, although in an inaccurate way: sometimes it is *völkisch*, some other times it is *volkisch*; Moniz also chose to keep the German word in this case.

Considering that different meanings were attributed to the word even among German speakers, as Hitler elaborates at a certain point, it is not surprising that also the translators could have taken different decisions, including the decision of not translating it.

However, further on, namely in the 4th Chapter of Volume II — "Persönlichkeit und völkischer Staatsgedanke" the word "völkisch" becomes of utmost importance for the understanding of Hitler's idea of State. Here are the different translations in Portuguese:

For Ibiapina "völkischer Staat" corresponds to *Estado nacionalista* [*nationalist State*]; Carvalho resorts to the Portuguese expression *Estado racista* [*racist State*h]; in Rangel's translation it is *Estado 'volkisch'* [*sic*], whereas Moniz opts for *Estado racial-nacionalista* [*racial-nationalist State*]; Rodrigues is not consistent within the same chapter: in the title, the concept is translated as *Estado nacional* [*national State*] but in other passages it is translated as *Estado nacionalista racista*, *Estado nacionalista* or *Estado racista*.

In my opinion, "völkisch" is more complex than *nacionalista* and, although the adjective *racista* could be applied to Hitler and his ideas, *racial* would be more adequate to express his conception of State, since one of its aims would be to educate and preserve its "racial element". Therefore, even though the option *Estado racial-nacionalista* may be arguable, it can perhaps convey a better idea of the complexity of the concept.

---

[33] "O termo tem várias acepções, embora as mais comuns (e é com essa conotação que Hitler as usa) sejam 'étnico' e 'racista'. Mais à frente, depois de definido pelo autor, passa a ser traduzido por 'racista'. (Hitler 1998: 360)

Table 1. The different translations of the first paragraphs of the 1st Chapter of Volume II

1934 (Livraria do Globo/Ibiapina)	**1976** (Afrodite/Carvalho)
Doutrina e Partido Deu-se em 24 de fevereiro de 1920 a primeira manifestação pública, em massa, de nosso novo movimento. No salão de festas da **Hofbräuhaus**, de Munich, perante uma multidão de quasi duas mil pessoas, foram apresentadas e jubilosamente aprovadas, ponto por ponto, as vinte e cinco teses do programa do novo Partido. Foram, nesse momento, lançadas as diretrizes e linhas principais de uma luta cuja finalidade era varrer o monturo de idéias e pontos de vista gastos e de objetivos perniciosos. No putrefato e acovardado mundo burguês, bem como no cortejo triunfal da onda marxista em movimento, devia aparecer uma nova fôrça para deter, à última hora, o carro do destino. É evidente que o novo movimento só poderia ter a devida importância, a fôrça necessária para essa luta gigantesca, se conseguisse despertar, no coração dos seus correligionários, desde os primeiros dias, a convicção religiosa de que, para êle, a vida política deveria ser, não uma simples senha eleitoral, mas uma nova concepção do mundo de significação doutrinária. (p. 311)	**Opinião filosófica e partido** Deu-se em 24 de Fevereiro de 1920 a primeira manifestação, em massa, do nosso jovem movimento. No salão de festas da Hofbräuhaus, de Munique, perante uma multidão de quase duas mil pessoas, foram apresentadas e jubilosamente aprovadas, ponto por ponto, as vinte e cinco teses do programa do novo partido. Nessa ocasião foram lançadas as directrizes e linhas principais de uma luta cuja finalidade era varrer o monturo de ideias e pontos de vista gastos e de objectivos perniciosos. No putrefacto e acobardado mundo burguês, bem como no cortejo triunfal da onda marxista em movimento, devia aparecer uma nova força para deter, no último instante, o carro do destino. É evidente que o novo movimento só poderia ter a devida importância e a força necessária para essa luta gigantesca se conseguisse despertar, no coração dos seus correligionários, desde os primeiros dias, a convicção sagrada de que, para eles, a vida política deveria ser, não uma simples fórmula eleitoral, mas uma nova concepção filosófica de importância fundamental. (p. 273)
1987 (Ed. Pensamento/?)	**2011** (Casa de Berlim/?)
Opinião filosófica e partido Deu-se em 24 de Fevereiro de 1920 a primeira manifestação pública, em massa, do nosso jovem movimento. No salão de festas da Hofbräuhaus, de Munique, perante uma multidão de quase duas mil pessoas, foram apresentadas e jubilosamente aprovadas, ponto por ponto, as vinte e cinco teses do programa do novo partido. Nessa ocasião foram lançadas as directrizes e linhas principais de uma luta cuja finalidade era varrer o monturo de ideias e pontos de vista gastos e de objectivos perniciosos. No putrefacto e acobardado mundo burguês, bem como no cortejo triunfal da onda marxista em movimento, devia aparecer uma nova força para deter, no último instante, o carro do destino. É evidente que o novo movimento só poderia ter a devida importância e a força necessária para essa luta gigantesca se conseguisse despertar, no coração dos seus correligionários, desde os primeiros dias, a convicção sagrada de que, para eles, a vida política deveria ser, não uma simples fórmula eleitoral, mas uma nova concepção filosófica de importância fundamental. (p. 287)	**Opinião filosófica e partido** Deu-se em 24 de Fevereiro de 1920 a primeira manifestação pública, em massa, do nosso jovem movimento. No salão de festas da Hofbräuhaus, de Munique, perante uma multidão de quase duas mil pessoas, foram apresentadas e jubilosamente aprovadas, ponto por ponto, as vinte e cinco teses do programa do novo partido. Nessa ocasião foram lançadas as directrizes e linhas principais de uma luta cuja finalidade era varrer o monturo de ideias e pontos de vista gastos e de objectivos perniciosos. No putrefacto e acobardado mundo burguês, bem como no cortejo triunfal da onda marxista em movimento, devia aparecer uma nova força para deter, no último instante, o carro do destino. É evidente que o novo movimento só poderia ter a devida importância e a força necessária para essa luta gigantesca se conseguisse despertar, no coração dos seus correligionários, desde os primeiros dias, a convicção sagrada de que, para eles, a vida política deveria ser, não uma simples fórmula eleitoral, mas uma nova concepção filosófica de importância fundamental. (p. 273)

2015 (E-Primatur/Carvalho)	2016 (Guerra e Paz/Rodrigues)
Mundividência e partido Deu-se a 24 de Fevereiro de 1920 a primeira manifestação pública, em massa, do nosso jovem movimento. No salão de festas da *Hofbräuhaus*, de Munique, perante uma multidão de quase duas mil pessoas, foram apresentadas e jubilosamente aprovadas, ponto por ponto, as vinte e cinco teses do programa do novo partido. Nessa ocasião foram lançadas as directrizes e linhas principais de uma luta cuja finalidade era varrer o monturo de ideias e pontos de vista gastos e de objectivos perniciosos. No putrefacto e acobardado mundo burguês, bem como no cortejo triunfal da onda marxista em movimento, devia aparecer uma nova força para deter, no último instante, o carro do destino. É evidente que o novo movimento só poderia ter a devida importância e a força necessária para essa luta gigantesca se conseguisse despertar, no coração dos seus correligionários, desde os primeiros dias, a convicção sagrada de que, para eles, a vida política deveria ser, não uma simples fórmula eleitoral, mas uma nova mundividência de importância fundamental. (p. 355)	**Doutrina e partido** A 24 de Fevereiro de 1920, deu-se a primeira manifestação pública, em massa, do nosso movimento. No salão de festas da Hofbräuhaus de Munique, perante uma multidão de quase duas mil pessoas, foram apresentadas e jubilosamente aprovadas, ponto por ponto, as vinte e cinco teses do programa do novo partido. Foram lançadas, nesse momento, as directrizes e linhas principais de uma luta cuja finalidade era varrer o monte de ideias e pontos de vista gastos e de objectivos perniciosos. No putrefato e acovardado mundo burguês, bem como no cortejo triunfal da onda marxista em movimento, devia aparecer uma nova força para deter, à última hora, o carro do destino. É evidente que o novo movimento só poderia ter a devida importância, a força necessária para essa luta gigantesca, se conseguisse despertar no coração dos seus correligionários, desde os primeiros dias, a convicção religiosa de que, para ele, a vida política deveria ser, não uma simples senha eleitoral, mas uma nova concepção doutrinária do mundo. (p. 293)
1998 (Hugin/Rangel)	**2016 (*Sábado*/Moniz)**
***Weltanschauung* e partido** Em 24 de Fevereiro de 1920 teve lugar o primeiro grande *meeting* do nosso jovem movimento. No salão de festas da *Hofbräuhaus*, em Munique, foram expostos a uma multidão de cerca de duas mil pessoas os vinte e cinco pontos do programa, cada um dos quais entusiasticamente aprovado. Pela primeira vez foram entregues ao público os princípios e as directivas do combate que devia desembaraçar-nos de um montão de ideias e opiniões caducas de tendências obscuras e até perniciosas. Era necessário manifestar um poder novo ao indolente e cobarde mundo burguês e à triunfante vaga marxista a fim de deter no último momento o carro do destino. Era evidente que o novo movimento não podia esperar ter a importância e a força necessárias para essa luta gigantesca se desde o primeiro momento não conseguisse despertar no coração dos seus aderentes a crença sagrada de que a vida política não recebia deles somente uma fórmula eleitoral inovadora, mas que estavam na presença de uma nova concepção filosófica de importância fundamental. (p. 293)	**Mundividência e partido** A 24 de Fevereiro de 1920, realizou-se o primeiro grande comício do nosso jovem movimento. No salão de festas da Hofbräuhaus de Munique, foram divulgados os vinte e cinco pontos do programa do novo partido a uma multidão de quase duas mil pessoas, tendo sido cada ponto aprovado com enorme júbilo. Foram então traçados os princípios e as linhas orientadoras da luta que deveria acabar com um verdadeiro emaranhado de opiniões e conceitos obsoletos e objectivos pouco nítidos e até perniciosos. Tanto o indolente e cobarde mundo burguês como o caminho vitorioso da onda marxista deviam ser confrontados com o surgimento de uma nova força capaz de fazer parar à última hora o carro da fatalidade. Era evidente que, nessa altura, o novo movimento só podia esperar obter a necessária importância e a indispensável força para a tremenda luta se, desde o primeiro dia, conseguisse despertar no coração dos seus seguidores a sagrada convicção de que, com ele, não se imporia um novo *slogan* eleitoral na vida política, mas uma nova visão do mundo de importância fundamental. (p. 13, vol. II)

4. Footnotes and other paratexts

After a closer analysis of the different translations of *Mein Kampf* it is possible to say that the Portuguese readers' perception of Hitler's work must have changed since its first publication in 1934 until nowadays, and not only due to the translators' linguistic decisions. If it is true that a translation conveys the translator's own interpretation, it is also true that paratexts play a decisive role in the way a text is perceived.

I would say that, in 1934, the reader was left on his/her own while reading the book. The very few notes included in this edition did not provide any extra information about the historical, political or cultural context. Furthermore even literary quotations (from Goethe or Schiller, for example) are not identified, and mythological references are even erased. For example, in the 2nd Chapter of Volume I Hitler refers to Vienna as a "Phäakenstadt", which Ibiapina translates as *cidade dos prazeres* [city of pleasures]. Also the Latin expression *via triumphalis* used in the same chapter is literally translated into Portuguese. Such procedures seem to nullify the author's intention to display a more "learned" style.

The number of footnotes increased in later translations. Afrodite's edition (1976) adds about twenty footnotes to Ibiapina's translation, providing information about people, institutions, historical events, literary references, etc.

In 1998 an even larger number of explanatory footnotes, borrowed from a French, an English and a Chilean editions, can be found in Rangel's translation. This informative task is complemented by the history of *Mein Kampf*. For example, the note concerning "Phäaken" explains that they were a mythical people mentioned by Homer in the *Odyssey* and that they were not very fond of working, preferring comfort and good life instead[34]. However, some comments are discretely added in the 2016 version. Two of them, for instance, taken from the Chilean edition of 1996, clearly align with Hitler's hatred towards the Jews:

> *i*) From the point of view of a contingent policy, Hitler was absolutely right when he wrote *Mein Kampf*: the religious conflicts had always been skilfully used by the Jew in order to distract attention and corrupt the Arian race[35].

---

[34] "Feácios, povo mítico mencionado por Homero na *Odisseia*. [...] Acima do trabalho amavam a comodidade e o bom viver [...]. (Hitler 1998: 26).

[35] "Quando escreveu *Mein Kampf*, do ponto de vista da política contingente Hitler tinha toda a razão: os conflitos religiosos tinham sido sempre habilidosamente utilizados pelo judeu para distrair a atenção e corromper a raça ariana [...] (Hitler 2016a: 491).

> *ii*) For 2,600 years, since the 'renewed pact' with Yahvé, the Jew has cognised and applied this indefectible racial precept: to bastardize all races avoiding to mingle himself and thus dominate the world, which he has already achieved[36].

The translation published by *Sábado* magazine accounts for the largest number of footnotes. They not only provide a lot of information at all levels (historical, literary, geographical, etc.), but also serve as a means to deconstruct or contradict Hitler's statements or even to belittle his "learned" style. Once again the note related to "Phäaken" can illustrate this idea. "The reference to the happy island of the Phoenicians is very common in Germany, and it doesn't mean that Hitler has read the *Odyssey*."[37] Or when Hitler states that, despite all the difficulties, the debts of the NSDAP were almost inexistent, the footnote comment is not at all flattering:

> In fact, the movement was permanently indebted. Among Hitler's sources for funding were the loans granted to him with the guarantee provided by the jewels that several wealthy female admirers gave him [...][38].

Based on such examples and on the Introduction's content, I would say that the paratexts of this edition are far from neutral. They are meant to interfere in the reader's attitude towards the text and seek to restrain any sympathy in relation to Hitler's ideas, by highlighting his contradictions, his lack of accuracy and even his lies.

5. Final remarks

Considering the number of editions, it is clear that Hitler's *Mein Kampf* continues to attract the readers' interest in Portugal, even in this 21st century. However, the well known Portuguese sociologist and politician António Barreto (b. 1942) does not consider as an alarming sign the fact that translations of *Mein Kampf* sold out in 2016. In his opinion, Portuguese readers were driven by mere curiosity. Since the largest majority have never read the book, they just

[36] "Há 2.600 anos, desde o 'pacto renovado' com Yahvé, o judeu conhece e aplica este preceito racial infalível: bastardizar todas as raças evitando misturar-se ele próprio para assim dominar o mundo. O que já conseguiu" (Hitler 2016a: 493).

[37] "A alusão à ilha feliz dos fenícios é muito frequente na Alemanha, e não significa que Hitler tenha lido a *Odisseia*" (Hitler 2016c: 97).

[38] "Na realidade, o movimento esteve sempre cronicamente endividado. Uma das fontes de financiamento de Hitler eram empréstimos que lhe eram concedidos tendo como garantia jóias que lhe eram dadas pelas suas diversas admiradoras abastadas [...]" (Hitler 2016c: 251).

want "to see what is in there"[39]. I also think that, in 2016, people's interest in this book was much increased by advertising on TV and in newspapers and magazines, announcing that, after having been forbidden for such a long time, Hitler's book would finally be available to everyone. Additionally, the low price of the *Sábado* edition in particular must have been decisive for such high sales. Taking into account the comments found on the aforementioned blog (*Legião Vertical*) we can infer that some people expressed their comments and opinions about the book without having actually read it.

The analysis of the several translations of *Mein Kampf* also confirms the idea that translation and translators in general are usually underestimated. Even publishers seem to neglect the translators' work, either by not providing accurate and reliable information about the source texts, or by not providing any information about the translator or even by omitting his/her name.

When faced with the less careful way in which some editions seem to have been produced, we cannot help wondering about the economic and financial conditions involving the translation and publication process. Why, for example, is the same translation used over and over again, instead of publishing new translations?

Judgments about the quality of the translations, sometimes expressed in a rather lightheaded way, are also evidence of the low status attributed to them.

Despite the translators' invisibility (borrowing Lawrence Venuti's expression), they have their own idiosyncrasy and emotions and I think it has become clear that translations are far from neutral or innocuous, even more so in the case of such a controversial book like Hitler's *Mein Kampf*.

References

Frias, Eduardo. 1941. *1000 pensamentos de Adolfo Hitler*. Lisboa: Alma.

Frias, Eduardo. 2017. *1000 pensamentos de Adolfo Hitler*. Lisboa: Contra-Corrente.

Hitler, Adolf. 1934. *Minha luta*, translated by J. de Matos Ibiapin. Porto Alegre: Livraria do Globo.

Hitler, Adolf. 1976. *A minha luta. Mein Kampf*, translated by Jaime de Carvalho. Lisboa: Afrodite.

Hitler, Adolf. 1987. *A minha luta. Mein Kampf*. Lisboa: Ed.Pensamento.

Hitler, Adolf. 1998. *Mein Kampf. A minha luta*, translated by A. C. Rangel. Lisboa: Hugin Editores.

Hitler, Adolf. 2011. *Mein Kampf. A minha luta*. Lisboa: Casa de Berlim.

[39] "vai haver pessoas interessadas em, pelo menos, ver o que lá está" (https://www.dn.pt/artes/interior/mein-kampf-de-hitler-esgotou-na-feira-do-livro-5225966.html (accessed on 15.01.2018).

Hitler, Adof. 2015. *Mein Kampf. A minha luta*, translated by Jaime de Carvalho. Lisboa: E-Primatur.

Hitler, Adolf. 2016a. *A minha luta. Mein Kampf*, translated by A. C. Rangel. Lisboa: Contra-Corrente.

Hitler, Adolf. 2016b. *Mein Kampf*, translated by António Rodrigues. Lisboa: Guerra e Paz.

Hitler, Adolf. 2016c. *Mein Kampf*, translated by Maria Lin Moniz. Lisboa: Glaciar.

Jorge, Ricardo. 2006. *Afrodite*, http://editora-afrodite.blogspot.pt/2006/10/ (accessed 06.02.2018).

Lichtenbërg, René Ponsul (i.e. João Paulo Freire). 1939. *Adolfo Hitler e o seu livro 'Mein Kampf'*. Lisboa: Editorial Progresso.

Lichtenbërg, René Ponsul (i. e. João Paulo Freire). 2010. *Adolfo Hitler e o seu livro 'Mein Kampf'*. Lisboa: Prefácio.

Medeiros, Nuno. 2010. *Edição e Editores. O mundo do livro em Portugal, 1940-1970*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Moniz, Maria Lin. 2017. "A case of pseudotranslation in the Portuguese literary system", Teresa Seruya (ed.) *Estudos de Tradução em Portugal. A colecção Livros RTP-Biblioteca Básica Verbo — II*, Lisboa: Universidade Católica Editora.

Plöckinger, Othmar (ed.). 2019. *Sprache zwischen Politik, Ideologie und Geschichtsschreibung*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Sábado (weekly magazine). 14.01.2016 and 21.01.2016. Lisboa.

Books at war: pro-Nazi and pro-Allied propaganda publications censored in Estado Novo Portugal

Zsófia Gombár
Universidade de Lisboa
Centro de Estudos Anglísticos (CEAUL)[1]

Abstract The present chapter aims to trace the changing attitudes towards translations and foreign book imports in *Estado Novo* Portugal during the Second World War by focusing on non-periodical publications in English and in German. After the outbreak of the Second World War, Salazar's foremost preoccupation was to keep the country away from war and maintain Portuguese neutrality at any cost. Although his political attitude cannot, clearly, be regarded as pro-Axis, the regime's propaganda and censorship apparatus occasionally revealed a less favourable attitude towards the Allies. For instance, in 1939 press censorship was reinforced in order to ensure that the news coverage would not offend any of the belligerent countries, which might compromise the neutral position of Portugal in the war. Although censorship applied to pro-Axis as well as pro-Allied propaganda, in this phase, cuts were normally made to protect Nazi Germany and Hitler's reputation.

Nevertheless, a great number of historians such as Rosas argue that despite some of Salazar's pro-Nazi tendencies and activities, the *Estado Novo*'s foreign politics reveals more of a pro-British stance during the war years. Salazar was acutely aware of Portugal's military weakness as well as the fact that in case of a German victory Portugal would lose its status as an independent country with its individual characteristics and traditions. With these different views in mind, the study sets out to compare the book censorship office's varying rigor with respect to non-periodical pro-Allies and pro-Axis propaganda publications submitted for censorship between 1939 and 1945. The corpus encompasses political treatises, official reports, statements, bulletins, collected speeches, memoires, and biographies which were originally written in English or in German, independently of the author's nationality. Portuguese translations as well as other renderings in other languages have also been included.

[1] I would like to thank Teresa Seruya for being my supervisor for my post-doctoral studies, but above all for her groundbreaking and exemplary academic oeuvre that has shaped my research directions and methods for life and has greatly influenced my writings ever since, including this one. As always I owe a debt of gratitude to my ex-co-supervisor Patricia Odber de Baubeta for her invaluable help and comments on the text. I am also grateful to Júlia Kiss for her contribution to data collection on German propaganda material.

1. Portugal's neutrality during the Second World War

António de Oliveira Salazar was one of the longest-serving dictators of the twentieth century. His lengthy rule could be attributed to several external and internal factors, including the political and economic crisis of the First Republic, the Spanish Civil War, and the Second World War as well as Salazar's continuing popularity as a leader among the Portuguese—also heavily nurtured by official propaganda. The national press along with other media depicted Salazar as the *salvador da pátria* [the saviour of the nation], who once saved his country from financial collapse in 1928, and then protected his people from famine, death, and the destruction of neighbouring conflicts.

Keeping Portugal out of the Second World War was undoubtedly an arduous and demanding diplomatic endeavour, which absorbed almost all of Salazar's time and energy. The war years also took a toll on his physical appearance and health, leaving him older than his true age. Salazar also suffered from a number of stress-related complaints such as migraine, vertigo and insomnia due to the grave and weighty responsibility rested on his shoulders (Gallaghar 1983: 129). On the other hand, without diminishing Salazar's political tour de force, historian Fernando Rosas rightly points out that Portugal's neutrality could not have been maintained, had it not suited both the belligerent parties, namely, Great Britain and Nazi Germany (Rosas 2001: 282). Another historian, António José Telo also stresses the favourable set of circumstances surrounding Portugal's neutrality, namely that none of the warring powers, in fact, asked Portugal to join the war (cf. Telo 1991 and Telo 1999-2000). Salazar declared neutrality immediately after the German invasion of Poland, and expressed his profound sympathy for the Polish nation, referring to their heroic sacrifice and patriotism (Meneses 2010: 229). Salazar's characteristically Janus-faced wartime politics are also well demonstrated by the fact that all his fellow feelings for Catholic-majority Poland, notwithstanding, he would not hesitate for a moment to censor all news coverage and publications on the persecutions of Roman Catholics by the Nazis in occupied Poland, if he thought that it could jeopardise Portugal's neutral stance in the war to the slightest degree. Likewise, even if Salazar's loyalty towards the Old Alliance was beyond discussion, collaboration would be more inclined towards Hitler's Germany, if circumstances dictated[2]. Salazar seemingly did not consider neutrality as a rigid concept, but rather as a fluctuating one. Furthermore, neutrality undeniably provided Portugal with

[2] Diplomatic relations between Portugal and Great Britain date back as early as 1294, when Portugal first entered into a commercial treaty with England. For further information, see: Stone 1994, Shaw 1998, and Bullon-Fernandez 2008.

new profitable business opportunities with both belligerent sides (Reginbogin 2009: 125). Besides extra financial gains, Salazar was also strongly convinced that if Portugal did not carry on trade with Nazi Germany, this might lead to an increase in the threat of German military action against his country. His fears were not completely ill-founded as the neutral steam merchant *Corte Real*, for instance, was deliberately sunk by a German U-boat in 1941 as a means of intimidation (Leitz 2000: 158).

2. Press censorship and the propaganda war in Portugal between 1939 and 1945

In 1939 press censorship was reinforced so as to guarantee that neither of the warring countries might be offended by the news coverage of the war. Although censorship applied to pro-Axis as well as pro-Allied propaganda, in the initial phase, cuts were mostly made in order to protect Germany's and Hitler's reputation (Meneses 2010: 228). The reason for this was to attempt to maintain a non-partisan balance in the press because with the exception of a handful periodicals, written media in Portugal was, and continued to be, predominantly Anglophile throughout the war (Telo 1990: 15-16).

The Portuguese censorship office's futile struggle against the pro-Allied Portuguese press persisted almost until the end of the war, 1944, when the office itself took a pro-British stance. The censorship services issued their daily newsletter, *Boletins Diários*, in order to inform all their regional divisions about the major textual cuts inserted along with the most recent official recommendations and directives. Most of these newsletter instructions repeatedly requested officers to pay close attention to anti-Nazi and anti-Fascist advocacy and any Anglophile bias in the news media (*ibid*.: 15). All the same, censorship was not working efficiently, which was also due to the continuing lack of coordination between the censorship organs. The Portuguese newspapers of course skilfully exploited this gap, much to the German and Italian representatives' chagrin, who recurrently lodged official complaints over the one-sidedness of the Portuguese press (Meneses 2010: 251).

After the Nazi occupation of France, these complaints increased in number and also in intensity, as the still-undefeated Axis Powers now believed they had every right to do so. To illustrate the growing German pressure on the Portuguese government: it is estimated that between June 1940 and June 1944 Germany submitted more than a hundred formal press protests as contrasted to nine by the British (Weber 2011: 216). As might be expected, there are numerous examples of direct interference by the government and the higher reaches of

administration to desperately keep the press neutral. For instance, in 1942 authorities warned the news media that all periodicals would be blacklisted for governmental advertising, if they continued to publish such a great number of foreign news imports. The threat somehow did not produce the desired effect, and thus, shortly more radical measures were introduced: No international news items were authorised, nor were articles written by Portuguese journalists who were officially assumed to be paid agents of the belligerent governments (Telo 1990: 16-27). For a brief period, censorship was also used to punish the Allies for occupying Portuguese Timor in 1941. All pro-Allied propaganda pamphlets in Portugal were suppressed, especially those published by the British Embassy. In addition, more rigorous censorship instructions were issued with respect to allegedly Anglophile news. Even if this punitive period was isolated and short-lived, it should be stressed that similar retributive measures were not adopted against Nazi Germany (*ibid*.: 25-26).

As far as the belligerent propaganda agencies' efficiency and productivity are concerned, the German propaganda officers were far quicker to act and far better organised and structured, compared to their British counterparts. The first war propaganda centres in Portugal were indeed established by the Germans—with approximately 70 permanent employees and hundreds of volunteers (*ibid*.: 30-31). Their propaganda pamphlets were routinely distributed in cafés, hotels, barbershops, the waiting rooms of doctors and dentists, and public transport vehicles.

Moreover, the *Deutsches Nachrichtenbüro* [German News Agency] offered its services—free of charge—to all Portuguese newspapers and radio stations. They even provided free language courses for Portuguese journalists (Weber 2011: 213-214). The German propagandists also proved to be exceptionally innovative and resourceful at devising new advertising spaces for their propaganda such as shop windows, stage and cinema curtains, and glass pane screens for picture projectors. They were similarly good at tailoring themes and slogans to the Portuguese taste (Telo 1990: 34-35).

The British counterattack against German propaganda battle was relatively slow and modest at the beginning. The British, however, soon realised that if they wanted to compete with Goebbels's smooth-running propaganda machine, they would have to copy the already tried and tested German system. The first propaganda office was soon opened in Lisbon, followed by one in Oporto, and then in Coimbra. The British also matched the Germans by exhibiting pro-Allied propaganda pictures in shop windows and on theatre curtains. Besides directly or indirectly subsidising Portuguese newspapers through full-page advertisements commissioned by British business companies and by other

means, the British news services likewise began to offer free news photographs and articles, political speeches, pamphlets already translated into Portuguese to the national and local press (*ibid*.: 54-62).

Other important propaganda organs were the German photo journal *Signal* and the British *Guerra Illustrated*. Both were edited and translated outside Portugal, and were, in fact, strikingly similar in style. Periodicals, which were produced in Portugal, but almost entirely financed by the belligerent parties, were the pro-German *A Esfera*, and pro-Allied *Mundo Gráfico* and the bilingual *Anglo-Portuguese News*. All of them were lavishly illustrated news magazines in Portuguese, and with the exception of the last, were available at a remarkably low price (cf. Cardoso 2017).

3. Book censorship practices in Portugal

Unlike press censorship, non-periodical publications were not subject to prior censorship in *Estado Novo* Portugal, but to post-publication censorship, which meant that contentious works were banned and seized by the authorities after being published. Non-periodical publications were always sent to the *Secção de Livros* [Department for Books], which began to function as early as 1934 (Gomes 2006: 115). The censors were predominantly military officers, the first non-military civilians only joined the censorship brigade in 1944 (*ibid*.: 12).

With reference to non-periodical propaganda publications, there was a kind of gentlemen's agreement between the belligerent sides and the Portuguese secret police, the *Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado*, PVDE [Police of Vigilance and State Defence] with regard to production and dissemination issues. If certain rules were respected by the warring countries, e.g. (1) publications were distributed in a discreet and respectful manner, (2) did not intervene directly in the *Estado Novo*'s internal affairs, and (3) were not printed on Portuguese territory, foreign propaganda activity was—to some extent—tolerated by the Portuguese authorities. It should be added though that the last was frequently violated by the propagandists, as the vast majority of the propaganda pamphlets and books were indeed published in Portuguese printing houses. Moreover, the boundary between what was permitted and what was not was not clearly fixed, and, therefore, could be also in constant flux, depending on the current phase of the war as well as the region where the propaganda activity was planned to be conducted (Telo 1990: 60).

4. What the censorship files say

The present chapter aims to trace the Portuguese authorities' changing attitudes towards Hitler's Germany and the Allies (Great Britain and the United States) during the Second World War by focusing on non-periodical publication imports submitted for censorship between September 1939 and August 1945 in *Estado Novo* Portugal. The research corpus encompasses propaganda works in German and English, independently of the author's nationality. Portuguese translations as well as renderings in other languages were also included. Furthermore, works that were not originally written in German or in English, but translated into German or English and subject to censorship in Portugal were likewise incorporated into the corpus. It is believed that a numerical comparison of the authorised and suppressed propaganda monographs will provide a more measured insight and understanding of the complex and intricate censorship mechanism of the time.

The censorship reports issued during the *Estado Novo* era are currently stored at the National Archives of the Torre do Tombo. The archive series entitled "Relatórios de livros censurados" [Book censorship reports] contain 10,011 reports, and their digitalised images are also available online, which is mainly due to Teresa Seruya and Maria Lin Moniz's relentless efforts as well as the generous financial support of the Research Centre for Communication and Culture[3].

Regrettably, 22.4% of the reports are still missing from the Archives, which hinders research to a serious extent. Nevertheless, the corpus available is still a large one, and could be regarded as representative. Moreover, reasonable hopes still remain that the missing archival documents might be located in the near future. For example, a small number of reports believed to have belonged to the National Archives collection recently appeared in the Portuguese politician José Pacheco Pereira's internet blog[4].

As far as the period between September 1939 and August 1945 is concerned, 20.74% of the files have been lost. The reports issued in 1939, 1940, 1941, and 1945 appear more or less intact, although a more significant number of censorship files dated in 1942 and 1943, and relatively less in 1944 seem to have disappeared from the Archives. Therefore, the numbers presented

---

[3] For more detailed analysis of the translations censored in *Estado Novo* Portugal, consult Seruya 2006, 2007, 2010 and Seruya and Moniz 2008 (https://ephemerajpp. com/indices-especificos/indice-nucleo-da-censura/) (accessed 20/06/2020). The book censorship files are available online at https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4331832 (accessed 24/06/2020).

[4] https://ephemerajpp. com/indices-especificos/indice-nucleo-da-censura/ (accessed 20/06/2020).

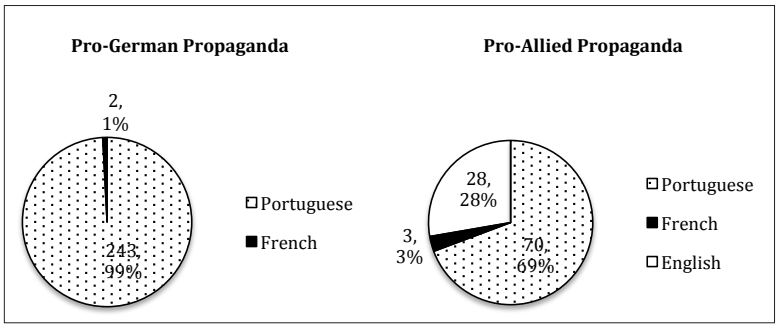
in this study should not be considered as complete, but only as indicative of the general attitude and common practices adopted by the Portuguese censorship authorities.

The corpus under scrutiny contains 101 pro-Allied and 245 pro-Axis non-periodical publications that were considered to be war propaganda by the Portuguese censorship board either because they promoted the Axis or the Allied Powers, or because they put forward a hostile view of the opposing belligerent countries. The publication types were comparatively similar. The overwhelming majority of them were propaganda pamphlets and books, next on the list came autobiographies, biographies, memoires, collected speeches and quotations, then a small number of open letters, official reports, collections of laws and treaties, propaganda posters, photographs, calendars, and one novel.

Pro-German propaganda seems to be more than double the pro-Allied propaganda works, which implies that the German propaganda machine was more productive and efficient at least in numerical terms. Their success should not come as a surprise, since, as mentioned above, it was the German propagandists who first started their activity in Portugal on a very well-organised and systematic basis. Besides, the Reich's annual expenditure on their Portuguese propaganda apparatus also considerably exceeded the British and American efforts (cf. Telo 1990).

Moreover, unlike Pro-Allied publications, Pro-German propaganda—apart from two French translations—almost exclusively consist of Portuguese translations (see Figure 1). Portuguese translations also dominate the pro-Allied propaganda corpus—by 69%, 28 of them are in English, and 3 are French translations (see Figure 1). Given the fact that only a very limited number of the Portuguese population had the language skills required to read in foreign languages, it is suggested that 28 English-language works were not destined for a wider public. As the provenance of the publications is, in many instances, not indicated in the reports, one can only assume that most of them were confiscated from civilians by custom officers or post office clerks or from bookshops specialising in foreign books rather than from actual propaganda agents.

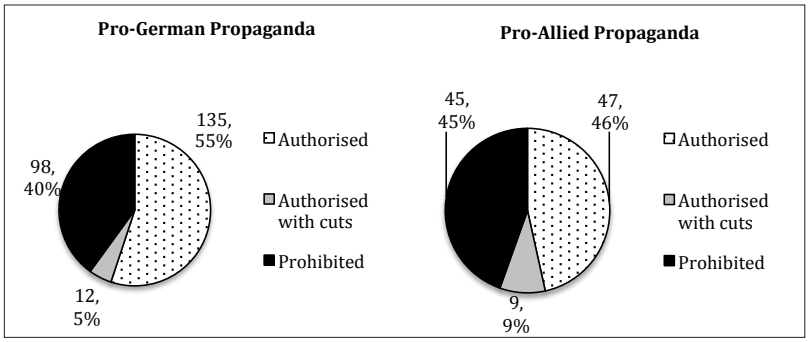
Figure 1. Non-periodical publications submitted for censorship between 1939 and 1945 by language



According to the censorship files, a great number of the propaganda publications were produced or authored by official propaganda organs such as the *Serviço Alemão de Informação* [German Information Service] (95) or the *Embaixada Britânica* [British Embassy] (30). The fact that these publications openly bear the names of their respective propaganda offices as authors strengthens the hypothesis, also formulated by Telo (1990) that all propaganda activities were carried out by the belligerent parties without the slightest attempt at concealment. Telo bases his assumption on the fact that the PVDE had more accurate and detailed information on these propaganda agencies and their co-workers than on any other political organisations before and afterwards in the country, which strongly implies that these propaganda offices worked in full view of the Portuguese authorities and might also have collaborated with them to a certain degree (1990: 60).

A comparison of prohibition and authorisation rates with respect to the total number of publications submitted for censorship during the Second World War reveals no striking inclination towards any of the warring powers, but perhaps a slight pro-German slant (see Figure 2). However, in view of the missing censorship files, especially of those issued in 1942 and 1943, the data presented here are not sufficiently comprehensive to reveal any nuanced difference concerning any possible one-sidedness on the part of the Portuguese censorship authorities. The most relevant and valid information obtained from the comparison is the confirmed absence of any salient favouritism on the part of Portuguese censorship bodies towards one of the belligerent powers.

Figure 2. Non-periodical publications submitted for censorship between 1939 and 1945 by the censor's decision



The yearly distribution of censorship rates (authorised, authorised with textual cuts, and prohibition) provides a more sophisticated and accurate picture of the general censorship practices of the time (see Figure 3)[5]. No propaganda-related works were submitted to inspection in 1939, which might point to the censorship authorities' overall inexperience in war propaganda. To make matters worse, early German efforts were mainly conducted by mail in order to evade censorship (Lochery 2011: 27). When German propaganda inundated the country immediately after the outbreak of the war, Portuguese authorities were seemingly caught off guard, or maybe they were just adopting a wait-and-see policy, and did not interfere straightaway. It seems that the balancing act of wartime neutrality would begin only in 1940, at least, with reference to non-periodical publications.

The low number of British non-periodical publications in 1940 along with a modest increase in 1941 strengthens the surmise, already stated above, that the German propaganda apparatus was more productive and efficient in the initial phase of the war. However, this did not alter the fact that their efficiency was—to a certain extent—also backed by the Portuguese censorship office's leniency towards them at least in these early years of the war. A comparison of the overall censorship rates (pro-German and pro-Allied texts prohibited and authorised with cuts) reveals a considerable pro-German leaning on the part of the Portuguese censors, e.g. while in 1940 only 5% of the pro-German works were forbidden, that is 1 of 19, 67% of all British publications were banned or bowdlerised. A similar tendency could be observed in 1941, namely, 31% of the British works were suppressed, but only 13% of the German texts were censored.

[5] The years 1942 and 1943 were intentionally omitted from the charts.

A closer investigation of the authorised German publications also evinces a comparatively pro-German bias among the censorship officials. Although the photograph tags of a British Navy album were blue-pencilled for being too hostile (R1448/41)[6] and a political treatise by R. W. B. Clarks on the British naval blockade for merely referring to Portuguese exports (R1298/41), German propaganda pamphlets such as *Guerra contra mulheres e crianças* by Werner Schaeffer (R1335/41) on the famine and epidemics caused by the British Naval Blockade during the First World War and *A Inglaterra esclavagista e negreira* by Ernst A. Olbert describing Britain as a horrendous slave-trading nation were authorised without any objections (R1270/41).

1944, however, marks a drastic turn in respect of the censorship authorities' attitudes towards Hitler's Germany. In 1944, only 1 pro-Allied propaganda publication was requested for censorship, and subsequently authorised, whereas 25 of 33, that is, 67% of the German propaganda texts were banned (see Figure 3). The proscribed German books also included anti-bolshevist propaganda, which had been more than welcome by the Salazar administration before, but now any insinuations that could be regarded as only slightly objectionable to the Allies would lead to a downright ban such as the German biography of Josip Broz Tito (R2666/44) or a propaganda pamphlet on Stalinism (R2716/44). The book, *Adolf Hitler — 55 anos*, commemorating the Führer's birthday was also prohibited, despite the fact that the censor did not deem the publication to be problematic. The reason for the ban was that neutral Portugal would not benefit from the personality cult of a belligerent country's military leader (R2598/1944).

The main reason for banning or bowdlerising pro-Allied publications as well as pro-German publications was their allegedly offensive references to the other belligerent party (Cf. Figure 4 and 5). British publications such as *A psicose alemã* by George Adam (R2268/43) and *The psychology of Fascism* by Peter Nathan (R2321/43) or the German propaganda pamphlets *O presidente Roosevelt mentiroso* (R1528/1942) and *A bolchevização da Inglaterra* (R1924/1942) are only a few examples.

[6] These references contain the report number and the issuing year.

Figure 3. Non-periodical publications submitted for censorship between 1939 and 1945 by the censor's decision in 1940, 1941, 1944, and 1945

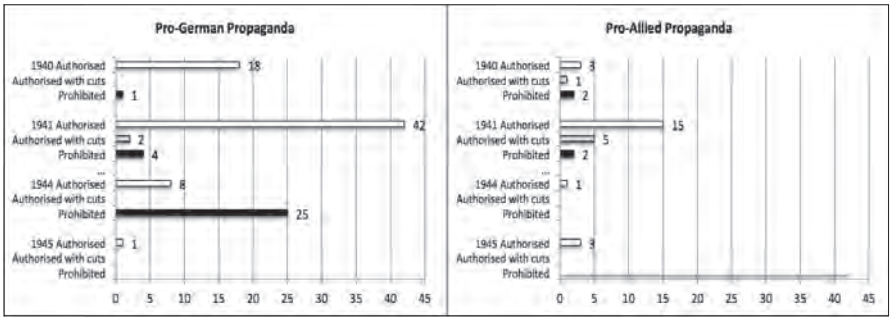


Figure 4. Reasons for censoring non-periodical pro-Allied publications (1939-1945)

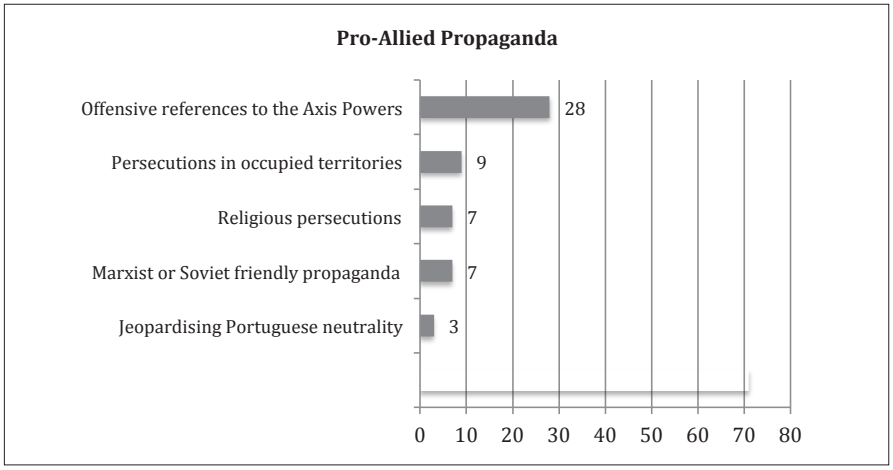
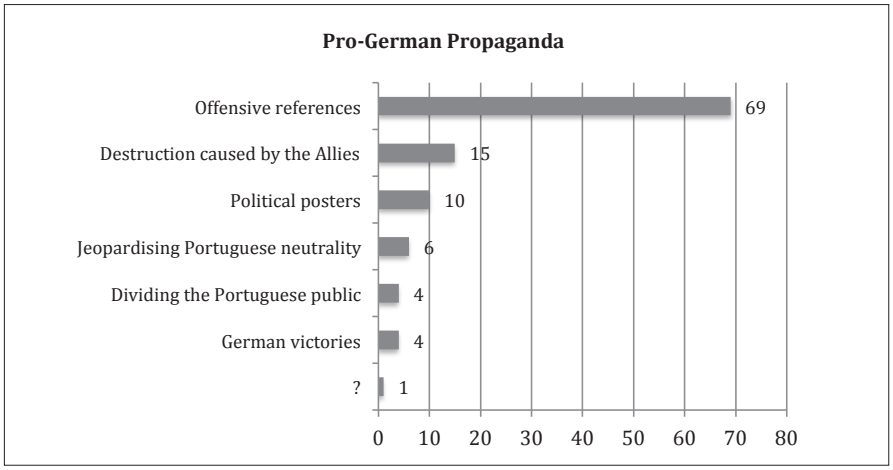


Figure 5. Reasons for censoring non-periodical pro-German publications (1939-1945)



Detailed descriptions of the destruction caused by the Allies or Nazi persecutions of innocent civilians in already occupied territories were also strictly forbidden as in *Two Years of German Oppression in Czechoslovakia* (R2296/43) and *Prague Braves the Hangman* by E. V. Erdely (R1939/42), or *Quem lançou a primeira bomba* (R2384/43) and *Crianças europeias acusam* (R2370/43) on the Allied bombings in France, Germany and Italy. So were any allusions to Portuguese collaboration with any of the belligerent parties in the present or in the past that could jeopardise Portugal's neutral position in the war (see Figure 4 and 5).

One of the Allies' top-scoring propaganda weapons and convincing arguments against the Nazi rule—in the otherwise majority Catholic and church-goer country such as Portugal—could have been to report the Nazis' unreligious campaign, the *Kirchenkampf*, and the brutal killing and torturing of Roman Catholic priests in Poland. Nevertheless, all the 7 non-periodical publications concerning religious persecutions by the Nazis were prohibited in Portugal, e.g. *O Nacional-socialismo e a Cristandade* (R1151/40), *Nazi e Nazareno* (R1546/42), *A Gestapo contra o Cristianismo* (R1771/42), *A guerra da Alemanha contra a religião* (R1973/42), *A perseguição à Igreja Católica na Polónia ocupada pelos alemães* (R1976/42), *Querem destruir a Igreja de Deus* (R2149/43), and *100 milhões de mártires católicos* (R2417/43). Nonetheless, German propaganda on Communist anti-religious practices and persecution of the church in the Soviet Union was as a rule authorised[7].

Marxist or Bolshevist propaganda was also out of the question (see Figure 4). From June 1941, however, due to the Anglo-Russian wartime alliance, the Soviet Union was depicted in a far more favourable light than ever by the British propaganda. Salazar promptly complained, and was quite clear that he would not tolerate any pro-Russian propaganda even from Portugal's long-time Ally in his country (Weber 2011: 216). By contrast, anti-Communism was a pivotal feature of Nazi propaganda. The portrayal of the German nation as the selfless defenders of Christian European civilisation against the godless Communist hordes (R1495/41) was received with open arms by the Portuguese authorities. As a counterbalance, British propagandists reiterated that, despite the Anglo-Russian alliance, a clear-cut political distinction should be made between English democracy and Soviet communism (Weber 2011: 217).

Furthermore, one of Salazar's major preoccupations was that the increasingly aggressive war propaganda could divide his people (See Figure 5). Therefore,

---

[7] For more information, on what was published about the Nazi anti-religious crusade in the Portuguese press, see Pimentel and Ninhos 2011: 773-778.

the distinctively German black propaganda genre, in which an allegedly Portuguese citizen would vehemently agitate for the German cause or attempt to incite hatred towards the Allies was to be prohibited such as *Carta dum operário português residente na Alemanha a um seu camarada de Lisboa* (R2099/43) and *A Alemanha caluniada: Ricardo Perento* (R1826/42). The propaganda type might have been born out of the German propaganda office's frustration that despite all their sustained efforts, the majority of the Portuguese periodicals refused to carry German propaganda (Weber 2011: 216).

Another characteristically German black propaganda type was a vainglorious account of victorious German battles in which the adversary was treated with disrespect and even ridiculed, as for example in the boastful report on the failed Allied assault on Dieppe. The Portuguese censor also banned its circulation without delay (R1989/42).

Propaganda posters—independently of their contents—were likewise prohibited in 1941 and in 1942 because they were a more potent and persuasive form of propaganda. Ten German posters were banned, but only 2 of them actually contained offensive references to the Allies that would categorically justify the prohibition. Indeed, 5 of the forbidden posters contained anti-bolshevist propaganda, including triumphant battles fought and won on Russian territories that would have been otherwise well received by the Portuguese authorities. The other 5 posters displayed successful military strikes against the Allied forces.

5. Conclusion

The neutrality laws introduced in *Estado Novo* Portugal during the Second World War were necessary evils, but, in part, also contributed to keeping Portugal out of the war. Based on the censorship reports on pro-Axis and pro-German propaganda, it should be concluded that the Portuguese book censorship practices did not reveal any strong bias towards any of the belligerent powers. At the onset of the propaganda battle in Portugal just as in real war, Nazi Germany seemed to be in the winning position. This is also reflected by a limited, but still clearly detectable pro-German inclination on the part of the Portuguese censors and their superiors. It was, in fact, only by the end of the war, when the Allies obtained a more favourable position with respect to winning the war that the official attitude of the censorship office took a turn, and became more Pro-British.

Any news concerning the Nazi killing and persecution of Christian clergymen and innocent civilians in Germany and in the occupied territories was deliberately silenced in *Estado Novo* Portugal, as Salazar regarded it as an exclusively

internal affair of the Reich. Depriving the Portuguese public of the factual and eyewitness accounts was considered as a sort of unavoidable damage that was part of the devilish pact to maintain the general public uninformed and unbiased towards the Axis Powers and their leaders, and, thus, to maintain Portugal's neutrality at whatever cost.

References

Bullon-Fernandez, María, ed. 2008. *A Inglaterra e a Península Ibérica na Idade Média. Séculos XII--XV. Intercâmbios culturais, literários e políticos*. Mem Martins: Europa-América.

Cardoso, Debora. 2017. "A 'neutralidade colaborante' e a propaganda em Portugal durante a Segunda Guerra Mundial." *Revista de História da Sociedade e da Cultura* 17:355-370. doi: 10.14195/1645-2259_17_16.

Gallagher, Tom. 1983. *Portugal: A Twentieth-Century Interpretation*. Manchester: Manchester University Press.

Gomes, Joaquim C. 2006. *Os militares e a censura: A censura* à *Imprensa na Ditadura Militar e Estado Novo (1926-1945)*. Lisbon: Livros Horizonte.

Leitz, Christian. 2000. *Nazi Germany and Neutral Europe during the Second World War*. Manchester: Manchester University Press.

Lochery, Neill. 2011. *Lisbon: War in the Shadows of the City of Light, 1939-45*. New York: Public Affairs.

Meneses, Filipe Ribeiro de. 2010. *Salazar: A Political Biography*. New York: Enigma Books.

Pimentel, Irene Flunser and Cláudia Ninhos. *Salazar Portugal e o Holocausto*. Lisbon: Temas e Debates.

Reginbogin, Herbert R. 2009. *Faces of Neutrality: A Comparative Analysis of the Neutrality of Switzerland and Other Neutral Nations during WW II*. Berlin: Lit Verlag.

Rosas, Fernando. 2001. "Portuguese Neutrality in the Second World War." In *European Neutrals and Non-Belligerents during the Second World War*, edited by Neville Wylie, 268-282. Cambridge: Cambridge University Press.

Seruya, Teresa. 2006. "Zur Koexistenz von nationaler Kultur und internationaler Literatur unter dem Estado Novo Salazars." In Übersetzen — Translating — Traduire: Towards a Social Turn, edited by Michaela Wolf, 317-328. Berlin: LIT Verlag.

Seruya, Teresa. 2007. "Notes for a Cartography of Literary Translation History in Portugal." In *Doubts and Directions in Translation Studies: Selected Contributions from the EST Congress, Lisbon 2004*, edited by Yves Gambier, Miriam Shlesinger and Radegundis Stolze, 59-71. Amsterdam: John Benjamins.

Seruya, Teresa. 2010. "Translation in Portugal during the Estado Novo Regime." In *Translation under Fascism*, edited by Christopher Rundle and Kate Sturge, 117-144. New York: Palgrave Macmillan.

Seruya, Teresa and Maria Lin Moniz. 2008. "Foreign Books in Portugal and the Discourse of Censorship in Portugal in the 1950s." In *Translation and Censorship: In Different Times and Landscapes*, edited by Teresa Seruya and Maria Lin Moniz, 3-20. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Shaw, L. M. E. 1998. *The Anglo-Portuguese Alliance and the English Merchants in Portugal 1654-1810*. Aldershot: Ashgate.

Stone, Glyn. 1994. *The Oldest Ally. Britain and the Portuguese Connection, 1936-1941*. London: Royal Historical Society.

Telo, António José. 1990. *Propaganda e guerra secreta em Portugal: 1939-45*. Lisbon: Perspectivas e Realidades.

Telo, António José. 1991. *Portugal na Segunda Guerra*. 2 vols., Lisbon: Perspectivas & Realidades.

Telo, António José. 1999-2000. "A Neutralidade Portuguesa na Segunda Guerra Mundial." *Janus Anuário* (1999-2000). https://www.janusonline.pt/arquivo/1999_2000/1999_2000_1_36.html (accessed 20/06/2020).

Weber, Ronald. 2011. *The Lisbon Route: Entry and Escape in Nazi Europe*. Lanham: Ivan R. Dee.

Literatura portuguesa para crianças? Literatura para crianças portuguesas? Do lugar da tradução na literatura para a infância (séculos XVIII e XIX)

Maria Teresa Cortez
Universidade de Aveiro
Centro de Línguas, Literaturas e Culturas

Resumo A literatura infanto-juvenil manteve, ao longo dos tempos, uma grande abertura internacional. Quando, no século XVIII, no quadro do Iluminismo europeu, a questão da educação ganha visibilidade nos meios intelectuais e políticos, e a importância da recreação na formação de meninos e meninas começa a ser reconhecida, pedagogos, educadores e editores lançam mão dos poucos autores nacionais e estrangeiros que já se tinham estreado na literatura para crianças e adolescentes. Menos promissora — em proventos e fama — que a literatura para adultos, a literatura para os mais novos tinha atrativos modestos para os escritores, e, se a crescente participação das mulheres no mundo da literatura aconteceu em parte pela «porta» da literatura para a infância e dos livros de educação, a caminhada foi lenta.

Nascida sob o signo da internacionalização, a literatura infanto-juvenil teve um enorme crescimento no século XIX, continuando a não conhecer fronteiras. No Portugal dos séculos XVIII e XIX é fundamentalmente literatura traduzida. No presente artigo, procurar-se-á apresentar uma breve perspetivação do lugar da tradução na literatura infanto-juvenil em Portugal, de finais de Setencentos até à viragem para o século XX, e apontar algumas ideias para um projeto historiográfico que enquadre tanto a produção original em língua portuguesa como a literatura em tradução.

1. Em jeito de introdução

De há muito que o interesse em ir além da perspetivação nacional das histórias da literatura vem sendo discutido, e, no caso da literatura infanto-juvenil, esse interesse parece-me dificilmente contestável. Desde os primórdios que a literatura para os mais novos se revelou extremamente aberta à importação e que a circulação de textos mostrou admirável dinamismo e agilidade. A escassez de livros para crianças e jovens contribuiu, pelo menos em parte, para esta recetividade. Recordemos o caso paradigmático do *Livre pour l'enseignement de ses filles*, de Geoffroi Chevallier de La Tour-Landry, escrito por volta de 1371-1373. Trata-se de uma espécie de manual que tem como destinatárias as filhas do autor e as meninas nobres no geral e que se propõe ensinar-lhes bons princípios de uma

forma recreativa. O livro contém numerosos exemplos, que ilustram o caminho da honra e das virtudes cristãs e teve uma grande divulgação, não apenas em França. No século XV surgiram duas traduções em língua inglesa, a primeira em manuscrito de data incerta, durante o reinado de Henrique VI, a segunda do famoso impressor William Caxton (introdutor da tipografia em Inglaterra), que a deu à estampa em 1483. Na Alemanha, ou melhor, no Sacro Império Romano Germânico, a primeira tradução em alemão foi publicada em 1493, tendo sido seguida de uma outra em 1538 (Vitto 2003: 94-100; Wild 1990: 28-30).

Quando, no século XVIII, a literatura para crianças se começa a erguer, no quadro propício do Iluminismo europeu, esta dinâmica de circulação não esmorece. A procura aumenta, aliás, com a valorização do ensino e da educação e com o progressivo crescimento do número de leitores. Os diferentes caminhos de construção das literaturas nacionais para crianças na Europa do século XIX, conjugados com outros fatores, vão definir realidades diferentes no que à posição da literatura traduzida diz respeito, mais central ou mais periférica (cf. Even-Zohar 1990a: 45-51). Em Portugal, mantém-se central.

Não é meu propósito, neste artigo, percorrer as propostas teórico-metodológicas de histórias da literatura *inter nationes*, que, desde Paul van Tieghem (1931), passando pela estética da receção de Hans Robert Jauss (1967, 1994), até às mais recentes propostas de histórias literárias transnacionais, transculturais ou mesmo de escopo global, têm vindo a ser debatidas (e.g. Pettersson 2006; Lindberg-Wada 2012). Entendo, aliás, que teria todo o interesse procurar pontes entre estas propostas e aquelas que têm vindo a ser avançadas no quadro da história da tradução por Itamar Even-Zohar (1990, 1990a) e Anthony Pym (1998), com atenção a outras posteriores, atentas a questões de sociologia da tradução (e.g. Venuti 1995; Gouanvic 1999; Heibron e Sapiro 2007).

Na verdade, considero que, no caso da literatura infanto-juvenil em Portugal, haveria grandes vantagens em concertar um projeto historiográfico que abarcasse tanto a literatura nacional como a literatura traduzida, e que, consoante a representatividade e a importância de uma e de outra em diferentes tempos, lhes abrisse maior ou menor espaço e procurasse investigar o tipo de relações que se estabelece entre elas. Apesar desta convicção, não me atrevo a propor para a história da literatura infanto-juvenil em Portugal uma proposta teórico-metodológica concreta, não só porque o estudo que realizei não é suficientemente alargado, mas também porque, de acordo com as diferentes realidades da literatura infanto-juvenil em diferentes épocas, em Portugal como noutros países, haverá que flexibilizar aproximações investigativas. O meu objetivo é sim apontar alguns dos benefícios que uma maior abertura da historiografia da literatura para crianças portuguesas a dinâmicas de receção, transfer

e tradução traria para uma melhor compreensão e avaliação da sua situação e evolução ao longo dos tempos. Centrar-me-ei nos anos compreendidos entre finais do século XVIII e início do século XX, que melhor conheço, um período muito parco em produção nacional, mas de grande importância na construção da literatura infanto-juvenil no espaço português.

2. Literatura sem história

Até ao século XIX, a literatura infanto-juvenil em Portugal continua em boa parte perdida na penumbra dos séculos, no que à sua historiografia diz respeito. Não pretendo com isto significar que não tenham vindo a ser realizados estudos sobre autores, obras ou géneros específicos que se cruzam com a literatura para crianças portuguesas. O certo é que desses estudos pouco entrou para historiografia a ela dedicada.

De entre as histórias de literatura infanto-juvenil portuguesa até hoje publicadas[1], é a *História da literatura infantil portuguesa* (s.d. — 1981?), de Maria Laura Bettencourt Pires, a que mais espaço dedica à Idade Média tardia e à Idade Moderna. Trata-se de uma história breve da literatura para crianças (com cerca de 150 páginas), mas que, apesar disso, oferece um capítulo muito informativo sobre as origens e evolução até ao século XVI, e dois outros, sobre os séculos XVII e XVIII, bem mais sucintos, mas, mesmo assim, muito estimulantes, não só pela identificação de autores portugueses que contemplaram crianças entre os seus leitores intencionados, como pela transcrição de exemplos de textos desses autores. Maria Laura Bettencourt Pires lança nestes capítulos pistas de investigação importantes, não só de uma perspetiva da produção literária nacional, mas também de uma perspetiva historiográfica mais transnacional, que até hoje permanecem em boa parte inexploradas.

Estou em crer que, com base na investigação disponível sobre a literatura em Portugal desde a Idade Média tardia ao Neoclassicismo, seria possível reunir informação relevante sobre o lugar da criança de entre o público-recetor de literatura oral, bem como conhecer melhor o que realmente foi escrito e publicado, fosse para crianças ou para um público-leitor alargado que eventualmente as incluísse.

No que se refere aos anos sobre os quais me debruço neste artigo, proporia, provisoriamente, a seguinte marcação periodológica: de 1760/1770 a 1870 e, depois, de 1870 a 1910. Passo a explicar muito brevemente as razões desta proposta que avanço ainda com algumas interrogações. A literatura para crianças

[1] Destaco as seguintes: Bettencourt [s.d.]; Rocha 1987; Bastos 1987; Barreto 1998; Gomes 1998.

e jovens publicada em Portugal entre 1760/1770 e 1870 é marcada pelo ideário iluminista e neoclassicista. O Romantismo entra tardiamente na literatura infanto-juvenil em Portugal, na década de 1870, mantendo-se atuante até à viragem do século. Nos anos da Primeira República, embora haja linhas de continuidade, começa a ganhar forma e peso uma literatura nacionalista, virada para a história pátria, e, por outro lado, é também nestes anos que a literatura portuguesa para crianças e jovens se começa a fortalecer, pela mão e pela pena de um número crescente de escritores.

Passaria a debruçar-me sobre o primeiro destes dois períodos, começando por justificar melhor o porquê da data de início avançada. Em 1765, a Régia Oficina Silviana lança *As aventuras de Telémaco, filho de Ulisses*, a primeira tradução de *Les aventures de Télémaque* (1699) de Fénelon, da pena de José Manuel Ribeiro Pereira, que foi seguida de, pelo menos, mais quatro traduções para língua portuguesa e um número ainda maior de edições até finais do século XVIII[2]. Mesmo sabendo que *Télemaque* é um exemplo acabado de *crossover*, e mesmo admitindo que o público-leitor fosse maioritariamente adulto, a impressionante receção deste romance iniciático a partir dos anos 60 é marcante. Pouco anos depois, em 1774, vem ao prelo, em tradução de Joaquim Inácio Frias, *Tesouro de meninas ou diálogo entre uma sábia aia e suas discípulas de primeira distinção* [*Magasin des enfants ou dialogue d'une sage gouvernante avec ses élèves de première distinction*] de Mme Leprince de Beaumont, uma obra de instrução e recreio de 1756, que contém contos morais e *contes de fées* entremeados nos diálogos formativos de uma aia com as suas pupilas. Até final do século XVIII conhecem-se pelo menos mais quatro impressões da tradução de Frias, às quais se seguiram pelo menos outras quatro até 1837 e mais seis por outras casas editoras até 1883[3]. Muito sintomaticamente, o livro *Tesouro de meninas* é publicado pela Régia Oficina Tipográfica, a tipografia real recém-criada pelo Marquês de Pombal (1768), que incluía no seu projeto a publicação de boas obras de formação "para a mocidade" (assim era a designação usual de crianças e jovens à época). Mas já *As aventuras de Telémaco* haviam sido trazidas a lume por uma editora que tinha relações privilegiadas com a coroa, a Régia Oficina Silviana, cujo proprietário era um antigo impressor da Academia Real de História[4]. Tal como o *Telémaque* de Fénelon, também o *Magasin des enfants* aliava instrução a

---

[2] Sobre as traduções portuguesas de *Télémaque* leia-se: Cristóvão 1983: 135-150; Abreu 2014: 16s e 29s.

[3] Duas pela Tip. José Baptista Morando e quatro pela casa Viúva Bertrand.

[4] Cf. Ribeiro 1912: 6. Nesta edição de *Telémaco* o texto é antecedido dos pareceres censórios do Santo Ofício, do Ordinário e do Desembargo do Paço, bem como de um prefácio do tradutor, cujo nome não é revelado.

entretenimento literário, cumprindo com o bom princípio *prodesse et delectare*, tão prezado no quadro da literatura iluminista.

Estas duas publicações revestem-se de especial significado porque sinalizam de forma particularmente expressiva a abertura da edição com beneplácito régio, digamos assim, à literatura para crianças. Esta abertura acontece num contexto de valorização e reforma do ensino, que leva pedagogos a escrevem e traduzirem obras para instrução e outras, entre as quais, guias de moral e civilidade, guias de educação cristã, guias para pais que pretendem instruir os seus filhos, tratados de educação física para meninos, etc. Para além dos famosos estrangeirados Luís António Verney e Ribeiro Sanches[5], são muitos os autores e tradutores de obras destinadas a iniciar pais e educadores na arte de instruir e formar crianças e adolescentes[6]. Para este florescimento da edição ligada à educação contribuiu também seguramente a proibição de publicação e circulação de obras escritas por Jesuítas, que até então tinham dominado o ensino em Portugal. Na verdade, o Marquês de Pombal não só providencia a expulsão dos Jesuítas (ao abrigo da "Lei dada para a proscrição, desnaturalização e expulsão dos regulares da Companhia de Jesus, nestes reinos e seus domínios", publicada em 1759), como a proibição das obras por eles utilizadas no ensino (ao abrigo do Regimento da Real Mesa Censória, de 1768).

É pois neste quadro que a literatura infanto-juvenil passa também a merecer maior interesse, que não se vai traduzir, é certo, na criação original, mas que vai incentivar educadores, pedagogos e editores à procura e escolha de bons livros estrangeiros, sobretudo franceses, para publicar em língua portuguesa. A vinda para Portugal de muitos livreiros franceses, a partir de finais do século xviii, contribuirá igualmente para a dinamização da literatura infanto-juvenil. Em França, a edição literária para crianças e jovens conhecera um progressivo crescimento ao longo de Setecentos e, para finais do século, tinha já assegurado um lugar de direito no catálogo dos editores (cf. Brown 2008: 9-51). Publicar para crianças não era novidade para os livreiros franceses que se instalaram em Portugal e, por outro lado, o conhecimento das obras que mais êxito tinham tido no seu país de origem e que poderiam trazer para cá estava-lhes, à partida, facilitado.

---

[5] Em 1746, Luís António Verney publica anonimamente *Verdadeiro método de estudar* (Valença: Oficina de António Balle). As *Cartas sobre a educação da mocidade* de António Nunes Ribeiro Sanches vêm a lume em 1760, sem indicação de local e editora.

[6] Entre os estudos sobre pedagogia, instrução e ensino de civilidade e boas maneiras no Portugal dos séculos xviii e xix que indicam publicações nestas áreas, são de destacar: Mendes 2011: 83-112; Boto 2012: 263-271; Araújo 2016: 132-143; Azevedo 2017: 154-187.

A investigação que realizei, embora muito incompleta, permitiu-me concluir que, a partir de 1770 e muito especialmente depois de 1790, a publicação de literatura traduzida para crianças evolui em crescendo e que, até à década de 70 do século XIX, conheceu um avanço assinalável. Num artigo que publiquei há uns anos, com o título "Os contos morais na literatura portuguesa para a infância" (Cortez 2001a), tive já oportunidade de registar um conjunto de autores e de obras de literatura para crianças e jovens vindas ao prelo em Portugal no período referido. Foquei-me, nesse artigo, na publicação de contos morais, traduzidos de muito autores, franceses na sua maioria, que, nesse tempo, marcaram claramente a edição literária para os mais novos. Entre os autores franceses contam-se, para além de Mme. Leprince de Beaumont, a Condessa de Genlis, Arnaud Berquin, Jean-Nicolas Bouilly, Mme de Reneville, Pierre Blanchard ou Saint-Germain Leduc. A mais conhecida autora inglesa de contos morais, Maria Edgeworth, teve também alguns dos seus contos traduzidos para língua portuguesa, tal como o italiano Cesare Cantu. E do cónego alemão Christoph von Schmid, que tivera uma receção calorosa em França (cf. Bihl e Epting 1987), vieram ao prelo pelo menos dezanove livros de contos até 1870, quase todos editados pela Tipografia Rollandiana, do editor-livreiro francês François Rolland. Para além destes autores de contos morais, outros terão sido contemplados (sem identificação) nos diferentes livros de instrução e recreio que surgiram ao longo destes anos sob títulos diversos, relativamente genéricos, como "leituras para os meninos", "colecção de histórias", "tesouro da mocidade", entre outros.

Outros géneros literários, como a fábula, terão tido uma bem menor representatividade. Recordaria, neste ponto, o tratado *Da educação* (1829), de Almeida Garrett, no qual se desaconselham vivamente as fábulas e os "contos da carochinha" para leitura de crianças. Depois de frisar que as fábulas foram um invento de escravos para, de forma camuflada, lançarem alguma luz de verdade no espírito despótico dos grandes senhores, Garrett pergunta-se:

> E por este modo, e como escravos romanos ou bobos senhoriais, é que nos havemos de apresentar às portas da vida a receber o nosso pupilo, para o guiar no caminho da experiência com subterfúgios de fábulas e contos da carochinha? Havemos nós que professamos uma religião de razão e de verdade, que vivemos num século "experimental", de exacção e ilustração, que habitamos esta nossa Europa de hoje, cristã, livre, ilustrada, — havemos de ensinar os nossos filhos, educar os nossos cidadãos com alegorias de pagãos e de escravos? (Garrett [2]1966: 731)

E, mais adiante, aconselha:

> Dos anais desses povos todos [da Antiguidade], dos das nações vivas, e sobre todas, da nossa própria, devemos escolher pois aquela colecção de breves histórias, anedotas ou contos morais, que, arranjados e classificados sob diversas rubricas, são a primeira parte do nosso livro histórico e formarão um como curso de moral prática. (Garrett [2]1966: 733)

Nem todos os pedagogos e intelectuais portugueses do tempo se mostram declaradamente avessos às fábulas. No entanto, elas mantiveram-se um género controverso na literatura para crianças até bastante tarde. O primeiro fabulário expressamente dedicado aos mais novos surge em 1854, numa seleção e tradução de Tristão da Cunha Portugal, com o título *Fabulista da mocidade ou Fábulas selectas d'Esopo, Lafontaine, Florian, Stassart, Lemmonier, Iriarte, Samaniego, etc. Destinadas para a educação e recreio da mocidade*[7]. Com base na vasta investigação já realizada sobre a fábula em Portugal, importaria agora identificar as edições que contemplam os mais jovens entre o público-leitor intencionado e procurar determinar o lugar deste género no quadro da literatura traduzida[8].

Quanto aos romances de viagens aventurosas, como *Les aventures de Télémaque* de Fénélon, *Robinson Crusoe* (1719) de Defoe ou *Gulliver's Travels* (1726) de Swift, que se estreiam em língua portuguesa também na viragem para o século XIX e que geralmente surgem mencionados na historiografia da literatura infanto-juvenil em Portugal, conviria verificar, através da leitura de eventuais prefácios e outros paratextos (um pouco à semelhança do que acontece com as edições de fábulas), se "a mocidade"» se inclui entre os leitores visados. A primeira edição portuguesa de Telémaco especificamente dirigida às crianças é lançada em 1854, numa versão de José da Fonseca: *Aventuras de Telémaco, filho d'Ulisses, compendiadas para uso dos meninos, seguidas das de Aristonoo e de Ulisses*[9]. Em 1803 e 1838, respetivamente, foram publicadas em língua portuguesa duas das várias "robinsonadas" protagonizadas por crianças escritas por autores estrangeiros: *Os dois Robinsons, ou aventuras de Carlos e Fanny, dois meninos ingleses abandonados em uma ilha deserta da América* [*Fanfan et Lolotte, ou Histoire de deux enfants abandonnés dans une île déserte*, 1787], de F. G. Ducray-Duminil, que

---

[7] Tristão da Cunha Portugal é pseudónimo de João da Cunha Neves e Carvalho Portugal. A edição é da casa J.-P. Aillaud, Monlon & C.ª

[8] Refiro-me, por exemplo, ao estudo *A fábula em Portugal* de Luciano Pereira (2007) e muito especialmente ao projeto *A Fábula na Literatura Portuguesa: Catálogo e História* do Instituto de Estudos de Literatura Tradicional (IELT) — PTDC/CLE-LLI/100274/2008: http://www.memoriamedia.net/fabula/.

[9] A edição vem de Paris, da casa Vª J. P. Aillaud, Monlon & C.ª

teve pelo menos mais três edições por diferentes editoras até 1832[10]; e *O Robinson de doze anos: história de um jovem grumete abandonado numa ilha deserta* [*Le Robinson de douze ans: histoire intéressante d'un jeune mousse français abandonné dans une île déserte*, 1818] de Mme. Mallès de Beaulieu, em tradução de José da Fonseca[11]. Em 1853, surge ainda *O Robinson da infância ou Aventuras de Robinson Crusoé compendiadas para uso dos meninos*, numa tradução ou reescrita que presumo ser também de José da Fonseca[12]. A ele se deve igualmente *O Gulliver dos meninos, aumentado com outras viagens: obra escrita para seu recreio*, que vem ao prelo em 1864[13]. A edição portuguesa destas "sequelas" de *Robinson Crusoe* e *Gulliver* destinadas a leitores mais novos parece apontar para alguma recetividade a ficção de viagens e aventuras no quadro da literatura para "a mocidade" que conviria ser investigada.

Pela razão contrária, seria igualmente relevante confirmar e procurar compreender a quase total ausência da poesia e do drama na biblioteca das crianças ao longo destes anos. No que à poesia didática diz respeito, Roque Ferreira Lobo escreve em verso *Lições de um Pai a uma filha na sua primeira idade*, em dois volumes (1813, 1819)[14], mas a lírica não parece ter merecido interesse.

Para além destes caminhos de investigação, haverá que percorrer ainda a abundante edição de literatura religiosa, designadamente de histórias da Bíblia recontadas à infância, assim como livros de história natural ou biografias de meninos célebres que, de forma recreativa e com a sua dose de ficção, se propunham instruir, recreando.

O trabalho de pesquisa e catalogação, mesmo que não exaustiva, de obras traduzidas com crianças e jovens como destinatários visados ou que os contemplam entre o público-leitor intencionado é, portanto, essencial para compreender qual a biblioteca disponível para os mais novos, quais as preferências dos mediadores e quais as tendências. Igualmente importante, numa perspetiva

---

[10] A primeira edição, de 1803, é da Oficina de António Rodrigues Galhardo, a segunda, de 1815, da Impressão de João Baptista Moranda, a terceira, de 1820, da Impressão Régia, e a de 1832, da casa Viúva Bertrand. O tradutor não é identificado.

[11] A edição é da Tip. Rollandiana e teve uma reimpressão em 1869.

[12] A edição é da editora parisiense Pillet ainé. O nome pelo responsável pelo texto português não é revelado.

[13] O livro é lançado pela editora parisiense Vª J.-P. Aillaud, Guillard & C.ª

[14] Roque Ferreira Lobo (1743-1828) foi escritor de ocasião, tendo desempenhado vários cargos públicos, como o de administrador do Correio Geral e, mais tarde, o de oficial do Senado da Câmara de Lisboa. A primeira edição das Lições, dedicada a Carlota Joaquina, Princesa do Brasil, foi impressa na Oficina de Simão Tadeu Ferreira. O livro teve mais duas impressões, em 1840 e 1869, a última na casa Viúva Bertrand.

mais sociológica, será investigar quem foram os tradutores, qual o seu perfil, o seu habitus, a sua agenda.

Muitos dos livros publicados omitem os nomes dos organizadores ou tradutores, o que dificulta a identificação dos responsáveis, se não pela iniciativa de publicação — que não raras vezes terá sido dos próprios editores —, ao menos pelo trabalho de seleção de textos (sobretudo no caso de coletâneas) e de tradução. Mas alguns dos livros publicados disponibilizam essa indicação, que é fulcral para conhecer pelos menos alguns dos obreiros da literatura infanto-juvenil em tradução portuguesa. Passaria a mencionar vários nomes relevantes que identifiquei ao longo da pesquisa realizada.

Começaria por Joaquim Inácio Frias (1749-1805), o tradutor do *Magasin des enfants* de Mme de Beaumont, um presbítero secular, bacharel em Cânones. Também em finais de Setecentos, José Vicente Rodrigues (1743-?), portuense, talvez professor, traduziu (do francês e do inglês) várias obras para o ensino, guias de conversação e civilidade e *Histórias proveitosas e instrutivas sobre objectos morais* (1786). Pela mesma altura, João Rosado Vilalobos de Vasconcelos (?-1786?), professor de Retórica e Poética em Évora, escreve um tratado de educação, várias obras para o ensino de crianças, e o livro *Diálogos dos mortos para desabusar a mocidade de muitas preocupações* (1786), uma adaptação ou recriação do *Télémaque* de Fénélon, que valeria a pena investigar (cf. Cristóvão 1983: 143). E também em finais do século xviii, Francisco Luís Leal, presbítero secular, professor de Filosofia na Universidade de Coimbra, publica *Contos filosóficos para instrução e recreio da mocidade* (1793; [2]1818), uma coleção de seis contos, que poderão ser de sua autoria[15].

Já no século xix, Cláudio Lagrange Monteiro de Barbuda — Cláudio Lagrange, como era conhecido nos meios literários —, militar liberal e homem de letras, foi o editor principal (senão único) da *Biblioteca Familiar e Recreativa*, a primeira revista dedicada à "mocidade portuguesa", que teve duas séries, a primeira de 1835 a 1841 (oito volumes) e a segunda de 1842 a 1845 (dois volumes). Embora não possa ser entendida como revista juvenil *strictu sensu*, dada a desadequação etária de um número significativo de textos, a *Biblioteca Familiar e Recreativa* tinha como principais destinatários os jovens e também pais de jovens, sendo a secção literária preenchida com traduções de literatura estrangeira.

---

[15] *As Histórias proveitosas e instrutivas* foram publicadas em Lisboa, na Oficina de António Tavares Ribeiro, *Diálogos dos mortos* na Tip. Rollandiana e *Contos filosóficos* na Oficina de António Gomes, também em Lisboa.

Na edição de livros para crianças e jovens, outros nomes merecem referência. João da Cunha Neves e Carvalho Portugal (1784-1856), formado em Direito e forçado ao exílio pela sua adesão à causa miguelista, publica em França, sob o pseudónimo de Tristão da Cunha Portugal, duas obras para o ensino da língua e da história portuguesas e o *Fabulista da mocidade* (1837), já atrás referido. António Moniz Barreto Corte-Real (1804-1888), Doutor em Direito e grande impulsionador do ensino, sobretudo na Ilha Terceira, onde vivia, lança, para além de uma cartilha e de outros livros escolares, a *Bibliotecazinha da infância* (1846), que inclui textos traduzidos de Salomon Gessner, entre os quais, um drama pastoril. E Manuel António Coelho da Rocha (1793-1850), professor de Direito da Universidade de Coimbra e Membro do Conselho Superior de Instrução Pública, faz editar, em 1851, *O amigo dos meninos*, com a indicação "extraído principalmente do *Der deutscher* [sic] *Kinderfreund* de Mr. Wilmsen, e ordenado para uso das escolas primárias"[16].

Concluiria esta exemplificação com três nomes que — cada um a seu modo — se distinguem por uma ligação mais consistente e duradoura à literatura infanto-juvenil em Portugal até meados de Oitocentos: José Inácio Roquete (1801-1870), José da Fonseca (1788-1866) e Luís Filipe Leite (1828-1898). Enquanto os autores e tradutores anteriormente referidos fizeram publicar um a dois livros, Roquete, Fonseca e Leite deixaram um contributo de maior peso.

Sobretudo durante o seu exílio em França — tal como Carvalho Portugal, na sequência da sua posição miguelista —, José Inácio Roquete, religioso franciscano, organiza, traduz e faz publicar em Paris, para além de um importantíssimo conjunto de livros para o ensino, outros de instrução e recreio (com textos de tipologias várias, entre eles, textos literários de vários autores nacionais e estrangeiros), designadamente, *Tesouro da mocidade portuguesa, ou a moral em acção* (1836), que em 1865 ia já na 7.ª edição, o *Livro de ouro dos meninos. Para servir de introdução ao Tesouro da Adolescência e da Juventude* (1844), que teve mais quatro reimpressões, e ainda *Tesouro de meninas, ou lições de uma mãe a sua filha, acerca dos bons costumes e da religião, autorizadas com admiráveis exemplos, etc.* (1854), que totalizou mais três reimpressões[17]. Em tradução de Roquete vêm ainda ao prelo três obras que tinham merecido grande divulgação internacional: a *História do descobrimento da América, viagens e conquistas dos primeiros*

---

[16] *A Bibliotecazinha da infância* foi publicada em Angra do Heroísmo, na Tip. de M. J. P. Leal, *O amigo dos meninos* na Imprensa da Universidade de Coimbra.

[17] *Tesouro da Mocidade* foi publicado pela casa J.-P. Aillaud, *Livro de ouro dos meninos* pela V.ª J.-P. Aillaud e *Tesouro de meninas* pela J.-P. Aillaud, Monlon & C.ª

navegantes ao Novo-Mundo (1836) de Joachim Heinrich Campe, um dos grandes escritores para crianças do Iluminismo alemão[18], a *História dos meninos célebres desde a Antiguidade até nossos tempos, compilada por MM Masson e Fréville* (1844)[19] e o *Catecismo da diocese de Montpellier* (1855)[20].

Também José da Fonseca viveu em França, para onde emigrou em 1817 (não se sabe se por razões políticas ou outras) e onde viveu até morrer. Foi lá que publicou uma vasta obra, em grande parte dedicada à lexicografia, também alguns livros para o ensino e ainda traduções de textos literários vários para os mais novos. Para além dos livros já anteriormente indicados — *O Robinson de doze anos: história de um jovem grumete abandonado numa ilha deserta* (1838), *Aventuras de Telémaco, filho d'Ulisses, compendiadas para uso dos meninos, seguidas das de Aristonoo e de Ulisses* (1854), *O Gulliver dos meninos, aumentado com outras viagens* (1864) e provavelmente também *O Robinson da infância ou Aventuras de Robinson Crusoé compendiadas para uso dos meninos* (1853) —, José da Fonseca fez ainda editar *Lições de Fénelon: histórias, fábulas e contos, pelo autor do "Telémaco"* (1840), *O D. Quixote da infância, ou Aventuras de D. Quixote, compendiadas para uso dos meninos* (1851) e *O Gil Braz da infância, ou Aventuras de Gil Braz, compendiadas para uso dos meninos* (1855)[21].

Terminaria esta exemplificação de pioneiros da literatura infanto-juvenil com Luís Filipe Leite, 40 anos mais novo que Fonseca, e que se encontra já numa posição de transição como educador e como promotor da literatura para crianças. Foi um dos grandes pedagogos portugueses do seu tempo e primeiro diretor da Escola Normal Primária de Lisboa (inaugurada em 1862), a primeira escola para formação de professores primários em Portugal[22]. Deixou uma

---

[18] O original, de 1781, traz o título *Die Entdeckung von Amerika: ein Unterhaltungsbuch für Kinder und junge Leute*. A edição portuguesa é da J.-P. Aillaud.

[19] Não consultei o livro, mas presumo que contenha uma seleção de "histórias de meninos célebres" compilada das seguintes duas obras: *Vie des enfants célèbres: ou, modèles du jeune age, suivis des plus beaux traits de piété filiale. Pour servir de lecture et d'instruction à la jeunesse* (1797?) de Anne François Joachim Fréville; e *Les enfants célèbres ou histoire des enfants de tous les siècles et de tous les pays qui se sont immortalisés par le malheur, la piété, le courage, le génie, le savoir et les talents* (1837), de Michel Masson. A edição é da J.-P. Aillaud.

[20] *Catéchisme du diocèse de Montpellier, avec un abrégé pour les petits enfants* (1815) do Bispo de Montpellier. Desconheço qual a editora do volume português.

[21] *Lições de Fénelon* e *O D. Quixote* foram publicados pela editora Pillet aîné, *O Gil Braz* pela J.-P. Aillaud, Monlon C.ª

[22] Sobre António Moniz Barreto Corte-Real, Joaquim Inácio Frias, José Inácio Roquete e Luís Filipe Leite leia-se Nóvoa (ed.) 2003. Sobre os restantes autores consulte-se a *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*.

importante obra ligada ao ensino e é dele o primeiro artigo que se conhece dedicado à literatura para crianças, "Literatura de puerícia", que foi publicado na revista *O Panorama*, em 1855 [XII (7), pp. 53s]. Nele, Luís Filipe Leite expressa a sua consternação face à quase inexistência de obras de recreio dedicadas às crianças e lança aos escritores portugueses o desafio de descerem da torre de marfim:

> Realmente a nossa literatura infantil apenas começa. Esse descer para elevar, esse identificar-se com os corações puros, como saíram das mãos de Deus, que são só da infância e de mais ninguém; essa arte de a fazer interessar por coisas sérias, bem sérias, sem ela o suspeitar; essa indústria com que se lhes aproveita a imaginação para lhes fortalecer o espírito, ilustrar o entendimento e formar o coração é para mui poucos.
>
> Mas há-de vir, assim o cremos [...]. Não há pequenez de meios, quando se atende à grandeza dos fins; de átomos se compõe o universo. Isto que se figura pouco é (talvez muitos não o julguem) o património da humanidade. Os escritores a quem estes nadas também já fizeram grandes não hão-de ter pejo de levar ao mealheiro da geração nascente o óbolo do génio. [...]
>
> De enfeitiçar é a tarefa, para vós que dispondes da pena e que sabeis escrever de dentro.
>
> Aprende-se a ler brincando. Alegrai-os mais, aos pequeninos, instruindo-os; escrevei para eles como o coração vo-lo ditar, homens de coração bom. Formar-lhe-eis o coração; o espírito lho formareis depois. Que eles amem o que lhes tiverdes escrito, e que vos amem a vós também.
>
> [...]
>
> Oxalá reflectissem todos que escrevem no serviço que prestariam, rebaixando as pompas do estilo e as galas da frase, até se nivelarem com uma inteligência pueril!
>
> Dizei, não vos sorri o coração quando tomais uma criança no regaço e a beijais? Se algum dia vos vacilou a fé, não vos sentis nesse momento dispostos a crer em anjos, para nunca mais deles duvidardes?
>
> E se essa criança é pobre? Não vos sentis maiores, servindo-a?
>
> E se não tem mãe que a conchegue e aninhe nos braços, não sentis enobrecer-vos ainda mais o contacto angélico dessa criaturinha que erguestes, para lhe emprestardes as vossas carícias?
>
> Assim é a literatura da infância.
>
> É um escrever que alivia das penas deste mundo. Desterra dissabores; desenfada de ingratidões; rejuvenesce a alma; dá ao espírito um perfume de bondade, que nem sempre é efémero. É como uma obra de misericórdia que se praticou. O escritor fica por muitos dias bem consigo mesmo.

O apelo de Luís Filipe Leite surge numa altura em que a causa do ensino ganha algum alento, mas não foi correspondido, pelo menos de imediato. No ano anterior, em 1854, Luís Filipe Leite publicara o romance *O novo amigo dos meninos [Le nouvel ami des enfants*, 1847], de Saint German Le Duc, em tradução sua[23]. E, também nesse ano, começara a publicar *Ramalhetinho da Puerícia*, uma coleção de folhetos para educação e recreio concebida para uso das escolas, que inclui no leque de leituras textos literários para a infância. Estes folhetos, depois transformados em livro, revistos e atualizados, totalizaram pelo menos onze edições até final do século[24].

Como procurei mostrar até aqui, a história da literatura para crianças e jovens em Portugal, nos anos compreendidos entre 1760/1770 e 1870, tem muito para contar. É verdade que os escritores portugueses estão quase totalmente ausentes, tanto na qualidade de autores como de tradutores, mas a biblioteca literária para os mais novos foi-se paulatinamente enriquecendo, e uma investigação mais aprofundada, que falta realizar, revelará, estou certa, uma oferta bem mais alargada de literatura traduzida para pequenos e jovens leitores. Aliás, a consulta de alguns catálogos de livreiros franceses estabelecidos em Portugal, bem como a pesquisa das "novidades" por eles anunciadas nas páginas finais de alguns livros que publicaram, permitiu-me já identificar vários títulos de literatura para crianças, efetivamente vindos ao prelo, que não constam do acervo de bibliotecas de referência, como a Biblioteca Nacional de Portugal, a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra ou a Biblioteca Pública Municipal do Porto.

Para uma história da literatura infanto-juvenil neste período será indispensável a consulta de prefácios a pelo menos algumas das obras, que poderão dar informações valiosas sobre o objetivo da publicação e talvez até sobre critérios de tradução. Na verdade, é de crer que pelo menos alguns tradutores tenham enveredado por adaptações, pontuais ou com maior peso, por manipulações, na aceção de Theo Hermanns (1985) e André Lefevere (1992), destinadas a uma melhor acomodação às normas de chegada (em termos educativos, morais, religiosos, culturais e literários) ou eventualmente marcadas por uma agenda mais disruptiva. De uma perspetiva diferente, será igualmente importante tentar perceber se, pelo menos nas publicações de carácter antológico, como livros de instrução e recreio, não figurarão alguns originais portugueses, da autoria dos responsáveis pela tradução ou de outros.

---

[23] O volume é da Tipografia Universal de Lisboa.

[24] Será necessário consultar as diferentes edições para apurar se, na sua seleção de textos literários, Luís Filipe Leite inclui apenas traduções ou também originais de autores portugueses.

3. Literatura com alguma história

Quase todas as histórias da literatura infanto-juvenil em Portugal tendem a considerar que a entrada em cena da Geração de 70 marca o verdadeiro início da literatura infanto-juvenil portuguesa, isto numa altura em que a discussão de questões ligadas ao ensino, à didática e à pedagogia estava em plena fermentação. Recorde-se que a 13 de junho de 1870 foi fundado o Ministério da Instrução Pública — até então, os assuntos da instrução constituíam um dos muitos pelouros do Ministério do Reino. O primeiro dos ministros da educação portugueses foi António da Costa de Sousa de Macedo, geralmente referido como D. António da Costa, pedagogo de nomeada, que fez publicar uma reforma do ensino primário, logo abolida (tal como o Ministério) poucos meses depois. Será um posterior responsável pela pasta da Instrução (de novo integrada no Ministério do Reino), António Rodrigues Sampaio, a mandar executar finalmente, em 1881, uma reforma da instrução primária que ele próprio tinha já regulamentado em 1878 (Carvalho 1986: 600-607). Entre projetos de reforma e verdadeiras reformas, os anos iam passando e a contestação aumentando de tom. Adolfo Coelho, Ramalho Ortigão e Eça de Queirós são alguns dos nomes sonantes da Geração de 70 que se pronunciaram sobre o problema do ensino primário, a par com outras figuras ilustres, escritores, intelectuais, professores, políticos, que intervieram publicamente a favor de uma reforma séria e de fundo. Nesse *plaidoyer* por uma reforma, também a urgência na renovação das metodologias de ensino e na edição de livros escolares adequados aos novos tempos foi repetidamente lembrada. A pedagogia romântica, na esteira de Friedrich Fröbel, é usada como arma de ataque contra uma escola retrógrada e castigadora, e passa a alicerçar as propostas de modernização. O interesse crescente pelo ensino primário nos anos 70 é testemunhado pelo número impressionante de cartilhas que surgem nesta década — cerca de dezoito (cf. Gomes 1977: 157s), entre elas, a *Cartilha maternal ou arte de leitura* do poeta João de Deus (de 1877, embora indique 1876 como ano de edição)[25]. A inflamada controvérsia que se alastrou pela imprensa periódica do tempo a respeito da "arte de leitura" de João de Deus não deixou de contribuir para abrir a discussão sobre a pedagogia romântica e as teses da Educação Nova a um círculo mais vasto. É por esta altura que o nome de Fröbel, que já o poeta António Feliciano de Castilho e Luís Filipe Leite haviam trazido à liça, conhece ampla divulgação.

---

[25] Em 1850, um outro poeta, António Feliciano de Castilho, tinha já editado uma cartilha para as escolas, com o título *Leitura repentina. Método para em poucas lições se aprender a ler com recreação de mestres e discípulos*, que se tornara conhecida como *Método Castilho*.

Todo este movimento vai colocar a criança em foco, e é então finalmente que escritores portugueses se animam a dar o seu contributo para a literatura da infância. João de Deus, Guerra Junqueiro, Maria Amália Vaz de Carvalho, Gonçalves Crespo, Adolfo Coelho, Antero de Quental, Gomes Leal contam-se entre os principais. Não me alargarei muito sobre o panorama da literatura infanto-juvenil em Portugal de 1870 até ao final de século, que já tive oportunidade de traçar num estudo anterior[26]. Mas não posso deixar de recordar algumas publicações especialmente marcantes.

Para complementar a *Cartilha maternal*, João de Deus publica dois livros, *Leituras correntes* (1876) e *Primeiras leituras* (1877), com uma seleção de leituras literárias e de leituras morais e instrutivas ainda muito presas ao ideário iluminista. Mais importante, pela abertura ao maravilhoso, é o exemplo de Guerra Junqueiro, que, em 1877, lança os *Contos para a infância*, uma coletânea de contos, lendas e poemas, na grande maioria de autores estrangeiros, entre eles Andersen, na qual, pela primeira vez, os contos maravilhosos de origem popular têm uma posição de peso. Logo a partir da segunda edição, de 1881, os *Contos para a infância* são aprovados pelo Conselho Superior de Instrução Pública para uso das escolas e, até final do século, conheceriam três edições.

A coletânea de Guerra Junqueiro sinaliza a entrada do conto popular e do maravilhoso na edição literária para a infância e foi seguida de outras igualmente marcantes. Em 1882, Maria Amália Vaz de Carvalho e Gonçalves Crespo fazem publicar os *Contos para os nossos filhos*, uma coletânea preenchida com dezanove contos dos Irmãos Grimm, três de Andersen e mais dois contos que não identifiquei. Também os *Contos para os nossos filhos* ficaram aprovados pelo Conselho Superior de Instrução Pública para uso das escolas e foram reeditados duas vezes até ao final de Oitocentos. No ano seguinte, em 1883, portanto, é a vez de Antero de Quental, com o seu *Tesouro poético da infância*, a primeira coleção de canções e romances populares portugueses dedicada aos pequenos leitores. Nesse mesmo ano, Salomão Saragga, igualmente ligado à Geração de 70, dá à estampa dois volumes de *Contos de Grimm*. De Gomes Leal sai, também em 1883, a *História de Jesus para as criancinhas lerem*.

A segunda metade dos anos 70 marca, pois, o início de uma viragem das figuras das letras portuguesas para a literatura da infância e marca também uma mudança de paradigma, plasmada pela pedagogia romântica. O cânone iluminista, que ditara a preferência por uma literatura moralizante e formativa,

---

[26] Vd. Cortez 2001: 157-260. Para indicações bibliográficas completas das publicações infanto-juvenis adiante referidas veja-se *ibid*.: 491-495.

começa a abrir brechas, e os contos maravilhosos, até então olhados com desconfiança, entram "oficialmente" na literatura para as crianças portuguesas.

A fundação do movimento etnográfico português, nestes mesmos anos, e o envolvimento de alguns dos seus nomes mais sonantes em assuntos de pedagogia e ensino, incentivam a mudança. Em 1882, Adolfo Coelho edita os *Contos nacionais para crianças*, uma coleção de contos populares portugueses especialmente escolhidos para a infância, e, em 1883, no seu livro *Os elementos tradicionais da educação. Estudo pedagógico*, apoiando-se em Fröbel e noutros pedagogos de nomeada mais recentes, elege os contos populares como a mais adequada leitura estética para crianças.

Entre 1897 e 1913, Ana de Castro Osório organiza e publica a série *Para as Crianças*, uma coleção de 18 volumes em folhetos com textos vários, especialmente contos populares portugueses, mas também contos da recolha dos Irmãos Grimm e contos de autores alemães vertidos para português. Neste núcleo de literatura de radicação popular, importa ainda mencionar a coleção *Biblioteca das Crianças*, em 13 volumes, coligida e traduzida por Henrique Marques Júnior entre 1898 e 1910, reunindo contos escolhidos de Perrault, Andersen e Grimm.

Esta iniciação de escritores portugueses na literatura para crianças ao longo das décadas de 70 e 80 do século XIX justificará em boa medida o facto de a historiografia literária encarar estes anos como anos fundadores da literatura portuguesa para a infância. Eu própria partilhei da mesma convicção. São realmente anos marcantes, que impulsionam a escrita original para crianças. Grandes escritores portugueses estreiam-se na literatura para a infância, dando o exemplo com a publicação de um livro (na maioria das vezes, em tradução sua). E é pela mesma altura que autoras como Maria Rita Chiappe Cadet, Alice Pestana (Caïel) e Virgínia de Castro e Almeida se começam a dedicar de forma mais continuada às crianças, publicando originais seus.

A realidade da literatura infanto-juvenil antes e depois de finais dos anos 70 mostra inegavelmente uma clara evolução. Mas, na verdade, a maioria dos escritores portugueses prefere a tradução à criação original. A via da tradução continua a imperar, tanto na edição de livros como nas seleções de textos para jornais e revistas destinados ao público-leitor mais jovem, entre eles *O Amigo da Infância* (1874- ca.1940?), o *Recreio Infantil* (1876-1877), o *Jornal da Infância* (1875), a *Ilustração da Infância. Jornal de Instrução e Recreio* (1877) e o *Almanaque das Crianças* (1877) (cf. Ferreira 1990).

É também sobretudo a partir dos anos 70 que a ficção científica de Júlio Verne abre o leque de escolha em versão portuguesa, que os romances de aventuras de Thomas Mayne Reid fazem a sua entrada e que uma abundante

novelística amorosa se multiplica, alguma mais "inócua" face dos códigos de valores vigentes, cujos destinatários e destinatárias preferenciais interessaria averiguar. E é igualmente por estes anos que os romancinhos da Condessa Ségur começam a ser traduzidos e publicados em Portugal.

Muito há ainda a estudar no que se refere à literatura traduzida. Nas três últimas décadas do século XIX as editoras expandem imenso a oferta de literatura infanto-juvenil, e surge um mercado escolar e familiar que justifica a criação de mais coleções para pequenos e jovens, muitas delas preenchidas em pleno por nomes estrangeiros. David Corazzi é um dos primeiros editores de Oitocentos a apostar forte nessas coleções, lado a lado com editores franceses estabelecidos em Portugal, como os Lallement Frères ou os Aillaud, Guillard & C.ª

4. Considerações finais

Voltando ao título deste artigo, desde 1760/1770 até à viragem para o século XX, a literatura para crianças portuguesas só residualmente é literatura portuguesa *stricto sensu*, literatura para crianças originalmente escrita em português[27]. O certo é que a via da tradução permitiu ir enriquecendo progressivamente a biblioteca literária para "a mocidade". Houve uma literatura para crianças portuguesas, preenchida quase totalmente por traduções, que importaria investigar melhor e historiar. É ao longo destes cerca de 150 anos que se constrói e consolida a literatura para crianças e jovens em Portugal.

Naturalmente que na historiografia da literatura infanto-juvenil em Portugal importa considerar devidamente o lugar da tradução tanto antes como após 1910. Efetivamente, a par da produção nacional, o espaço da literatura traduzida continuou a crescer, para o que contribuiu o progressivo aumento da natalidade e da escolaridade, entre muitos outros fatores ligados ao mundo da edição e da circulação do livro. Mas pensando no espaço temporal abrangido por este artigo, de 1760/1770 a 1910, espero ter conseguido mostrar o interesse de uma história da literatura infanto-juvenil em Portugal que contemple a par e passo literatura traduzida e literatura original em língua portuguesa.

Considerando que, nesta altura, o trânsito literário se faz num só sentido, do estrangeiro (muito especialmente de França ou via França) para Portugal, uma

---

[27] A consulta de catálogos de livros em português publicados por editoras francesas para venda em Portugal e no Brasil, bem como de listas de livros encomendados a essas editoras e outras para entrega no Brasil, permite-me concluir que muitos dos títulos que referi chegaram às crianças brasileiras, tanto antes como depois da independência. O trânsito livreiro entre Portugal e o Brasil manteve-se intenso ao longo de todo o século XIX.

historiografia aberta e atenta a fenómenos de receção, tradução e *transfer*, à interação entre sistemas, designadamente, os sistemas literário, educativo, sociocultural e político (*e.g.* Espagne 2013; Werner e Zimmermann 2006; Even-Zohar 1990, 1990a), e atenta também a questões de sociologia da tradução (*e.g.* Gouanvic 2005; Heilbron e Sapiro 2007) afigura-se-me particularmente adequada para desvendar o percurso da literatura infanto-juvenil em Portugal num tempo em que a produção nacional escasseia. E embora a exposição historiográfica só muito limitadamente possa ser compatível com abordagens mais circunstanciadas de textos específicos, seria, sem dúvida, relevante testar e exemplificar, com base nalgumas das obras com maior repercussão, interferência de normas (Toury 1995), questões de manipulação (Hermanns 1985; Lefevere 1992) e outros procedimentos de adaptação, que poderão eventualmente apontar para determinadas linhas programáticas vigentes, em queda ou em construção.

Um outro aspeto muito relevante a considerar — e importaria tirar primeiras conclusões com base nas obras publicadas (principais géneros e subgéneros), nas tendências de tradução identificadas, nas considerações de tradutores e editores em prefácios e outros paratextos, nos poucos artigos sobre leitura e literatura para crianças e jovens vindos a lume — prende-se com o conceito de literatura para crianças no período tratado e com a provável evolução desse conceito.

Poder-se-á argumentar que a escassa investigação disponível sobre a literatura infanto-juvenil em Portugal em determinadas épocas, sobretudo até ao século XIX, condena à precariedade o trabalho historiográfico. Não questiono sequer a validade dessa argumentação. Bastará recordar as recomendações de Anthony Pym para a história da tradução em *Method in Translation History* (1998: 5s), designadamente, a distinção que faz entre as três áreas da história da tradução — "translation archaeology — historical criticism —explanation" e o destaque que dá à primeira, que implica catalogação das obras que foram traduzidas, recolha de dados biográficos dos tradutores, enfim, respostas tão completas quanto possível à complexa questão "Who translated what, how, where, when, for whom and with what effect?". Ou, na mesma linha, recordem-se as sete perguntas que, segundo Lieven D'hulst em "Translation history" (2010: 399), o historiador de tradução deverá colocar-se, perguntas essas que revisitam os *loci argumentorum* da retórica clássica: "quis? quid? ubi? quibus auxiliis? cur? quomodo? quando?".

Mesmo face aos "contras", considero que lançar mãos à obra agora, assumindo desde logo a previsível necessidade de uma revisão e atualização a médio prazo, poderá abrir janelas a futura investigação e incentivá-la. Um projeto historiográfico da literatura para crianças e jovens em Portugal que procure

rentabilizar devidamente resultados de investigação já realizada sobre géneros, autores e textos literários, sobre pedagogia e ensino e sobre temáticas sociais e culturais que de algum modo se interliguem com o subsistema da literatura infanto-juvenil, um projeto que, simultaneamente, se alicerce numa pesquisa sólida, conduzida de forma a levantar questões essenciais e a verificar tendências, poderá abrir caminho a estudos mais aprofundados sobre a instituição e o repertório (na aceção de Even-Zohar), sobre textos específicos, autores e tradutores, outros mediadores, recetores, mercado, enfim, sobre o amplo quadro da literatura para crianças e jovens no Portugal de Setencentos e Oitocentos.

Bibliografia[28]

Abreu, Márcia. 2014. "Reading in colonial Brazil". In *Books and Periodicals in Brasil 1768-1930: A Transatlantic Perspective*, Ana Cláudia Suriani da Silva and Sandra Guardini Vasconcelos (eds.), 13-34. Abingdon and New York: Legenda.

Araújo, Ana Cristina. 2006. "Urbanidade e sociabilidade. Notas acerca da 'arte de bem viver' em Portugal no século XVIII". *População e Sociedade* 25: 132-143. Disponível em: https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/populacao-e-sociedade-n-o-25 [consultado a 10 de setembro de 2019].

Azevedo, Ricardo Charters d'. 2017. "Códigos do bom-tom ou de civilidade". In *Arte, Cultura e Património do Romantismo*. Actas do 1.º Colóquio "Saudade Perpétua", Francisco Queiroz (ed.), 135-187. Porto: CEPESE — Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Barreto, Garcia. 1998. *Literatura para crianças e jovens em Portugal*. Porto: Campo das Letras.

Bastos, Glória. 1997. *A escrita para crianças em Portugal no século XIX*. Lisboa: Caminho Educação.

Bihl, Lieselotte and Karl Epting. 1987. *Bibliographie französischer Übersetzungen aus dem Deutschen 1487-1944 / Bibliographie des traductions françaises d'auteurs de langue allemande*, vol. 1-2. Tübingen: Max Niemeyer.

Boto, Carlota. 2012. *A escola primária como rito de passagem: ler, escrever, contar e se comportar*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Brown, Penny. 2008. *A Critical History of French Children's Literature*, vol. 1: 1600-1830; vol. 2: 1830-present. New York and London: Routledge.

Carvalho, Rómulo. 1986. *História do ensino em Portugal. Desde a fundação da nacionalidade até ao fim do regime de Salazar-Caetano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cortez, Maria Teresa. 2001. *Os contos de Grimm em Portugal. A recepção dos "Kinder- und Hausmärchen" entre 1837 e 1910*. Coimbra: Minerva Coimbra / Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos / Universidade de Aveiro.

Cortez, Maria Teresa (2001a). "Os contos morais na literatura portuguesa para a infância (1774-1877)". In *Estudos de tradução em Portugal. Novos contributos para a história da literatura portuguesa*, Maria Teresa Seruya (ed.), 167-180. Lisboa: Universidade Católica Editora.

[28] Não incluo nesta bibliografia as publicações infanto-juvenis registadas em texto.

Cristóvão, Fernando Alves. 1983. "Presença de Fénelon no espaço literário luso-brasileiro: subsídios para um estudo". Sep. de: Colloque — *Les rapports culturels et litteraires entre le Portugal et la France*, 135-150. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

D'hust, Lieven. 2010. "Translation history" In *Handbook of Translation Studies*, Yves Gambier and Luc van Doorslaer (eds.), vol. 1, 397-405. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin.

Espagne, Michel. 2013. "La notion de transfert culturel". *Revue Sciences/Lettres* (1). Disponível em : http://rsl.revues.org/219 ; DOI : 10.4000/rsl.219 [consultado a 10 de setembro de 2019].

Even-Zohar, Itamar. 1990. "The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem". *Polysystem Studies, Special Issue of Poetics Today* 11 (1): 45-51. [Revised version of Even-Zohar 1978].

Even-Zohar, Itamar. 1990a. "Translation and Transfer". *Polysystem Studies, Special Issue of Poetics Today* 11 (1): 73-78. [Revised version of Even-Zohar 1981].

Ferreira, A. J. 1990. *O jornal infantil português ilustrado no século XIX* [s.l., s.n.].

Garrett, Almeida. ²1966. "Da educação. Cartas dirigidas a uma senhora ilustre encarregada da instituição de uma jovem princesa". In *Obras*, A.G., vol. I. Porto: Lello.

Gomes, Joaquim Ferreira. 1977. *A educação infantil em Portugal. Achegas para a sua história*. Coimbra: Almedina.

Gomes, José António. 1998. *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*. Lisboa: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

Gouanvic, Jean-Marc. 1999. "A Bourdieusian theory of translation, or the coincidence of practical instances: field, 'habitus', capital and illusio". *The Translator* 11 (2): 147-166.

Heibron, Johan and Gisèle Sapiro. 2007. "Outline for a sociology of translation". In *Constructing a Sociology of Translation*, Michaela Wolf and Alexandra Fukari (eds.), 93-107. Amsterdam: Benjamins.

Hermanns, Theo. 1985. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Beckenham: Croom Helm.

Jauss, Hans Robert. 1967. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.

Jauss, Hans Robert. 1994. *Wege des Verstehens*. München: Fink.

Lefevere, André. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.

Leite, Luís Filipe. 1855. "Literatura de puerícia". *O Panorama* XII (7): 53-54.

Lindberg-Wada, Gunilla. 2012. *Studying Transcultural Literary History*. Berlin and New York: de Gruyter.

Marques Júnior, Henrique. 1928. *Algumas achegas para uma bibliografia infantil*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional.

Mendes, Paula Almeida. 2011. "Itinerários pedagógicos e civilidade cristã na literatura didática feminina em Portugal (séculos XVIII-XIX)". V*ia Spiritus. Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso* 18: 83-112. Disponível em: https://ler.letras.up. pt/site/default.aspx?qry=id04id1146id2579&sum=sim [consultado a 10 de setembro de 2019].

Nóvoa, António (ed.). 2003. *Dicionário de educadores portugueses*. Porto: ASA.

Pereira, Luciano José dos Santos Baptista. 2007. *A fábula em Portugal. Contributos para a história e caracterização da fábula literária*. Porto: Profedições.

Pettersson, Anders, Lindberg-Wada, Gunilla, Petterson, Margareta and Helgesson, Stefan. 2006. *Literary History: Towards a Global Perspective*, vol. I-IV. Berlin: de Gruyter.

Pires, Maria Laura Bettencourt [s.d.]. *História da literatura infantil portuguesa*. Lisboa: Vega.

Pym, Anthony. 1998. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome.

Ribeiro, José Vitorino. 1912. *A Imprensa Nacional de Lisboa: subsídios para a sua história 1768-1912*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Rocha, Natércia. 1987. *Breve história da literatura para crianças em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação.

Tieghem, Paul van. 1931. *La littérature comparée*. Paris: A. Colin.

Toury, Gideon. 1995/2012. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins.

Venuti, Lawrence. 1995 / 2008. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.

Vitto, Cindy. 2003. "Selections from The Book of the Knight of the Tower". In *Medieval literature for children*, Daniel T. Kline (ed.), 93-100. New York and London: Routledge.

Werner, Michael and Bénédicte Zimmermann. 2006. "Beyond comparison: histoire croisée and the challenge of reflexivity". *History and theory* 45 (1): 30- 50.

Wild, Rainer. 1990. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Stuttgart: Metzler.

Tradução e Ideologia.
A exemplo das versões portuguesas do romance de Erich Kästner *Emil und die Detektive**

Maria António Hörster
Universidade de Coimbra

Cornelia Plag
Universidade de Coimbra

Resumo Nomeado quatro vezes para o Prémio Nobel de Literatura, foi sobretudo como autor de livros para crianças e adolescentes que Erich Kästner conheceu uma repercussão mundial. Entre os seus grandes êxitos conta-se o romance juvenil de aventuras *Emil und die Detektive*, traduzido para cerca de sessenta línguas e com pelo menos dez adaptações cinematográficas. Para justificar este êxito concorrem, para além da empolgante trama, o carinho no traçado das personagens bem como o humor, a vis satírica, a leveza e vivacidade do estilo. *Emil und die Detektive* surpreende pela modernidade que o informa, seja a nível da linguagem, dos papéis de género ou do perfil do seu leitor implícito.

No presente estudo procura traçar-se o percurso desse clássico no nosso país, desde a sua primeira tradução até ao momento atual, averiguando até que ponto as traduções existentes transpõem para o português o sopro de modernidade que o percorre.

Que Erich Kästner seja, depois dos Grimm, o escritor alemão que maior repercussão mundial alcançou no domínio da literatura para crianças e adolescentes talvez surpreenda alguns dos leitores do presente trabalho. Na realidade, as suas obras encontram-se traduzidas para cerca de sessenta línguas, sem contar as variantes que, nalguns casos, existem dentro de uma mesma área linguística[1]. Celebrado no seu país como autor para um público adulto, nomeado quatro vezes como candidato ao Prémio Nobel, é curiosamente na faceta de

---

* Retomamos e reformulamos aqui algumas das questões que abordámos numa comunicação com o título "Um clássico juvenil alemão em Portugal. *Emil und die Detektive*, de Erich Kästner, em versões portuguesas" (Jornadas Internacionais de Tradução de Literatura Infanto-Juvenil, Secção de Tradução da FLUC / CIEG, 20-21/5/2010, Coimbra).

[1] Em 2002, Dolle-Weinkauff e Ewers escreviam: "Das Gewicht dieses Werks läßt sich nur unzureichend in Zahlen ausdrücken, wenngleich diese Zahlen eine deutliche Sprache sprechen: Auf acht Millionen Exemplare wird alleine die Gesamtauflage der Kinderbücher in deutscher Sprache geschätzt, in etwa 60 Sprachen von Afrikaans bis Urdu sind diese bis heute in aller Welt verbreitet, wobei offenkundig neben Europa vor allem der Ferne Osten einen Schwerpunkt der Rezeption ausmacht" (Dolle-Weinkauff / Ewers 2002: 5).

autor de livros para os mais jovens que, sobretudo ou de modo exclusivo, Kästner (1899-1974) se tornou mundialmente conhecido. Foi com o romance *Emil und die Detektive* que em 1929 se estreou como autor para crianças. Seguem-se-lhe, para só referir as obras mais conhecidas, *Pünktchen und Anton* (1931), *Der 35. Mai* (1931), *Das fliegende Klassenzimmer* (1933), *Emil und die drei Zwillinge* (1934). Já na década de 40, em 1949, publica *Das doppelte Lottchen* e, no mesmo ano, a obra de inspiração pacifista *Die Konferenz der Tiere*.

São sobretudo estes os títulos que garantem a Kästner uma fulgurante história de receção no âmbito da Literatura Infanto-Juvenil (LIJ). *Emil und die Detektive* que, segundo Sullivan, é de longe o seu romance com o maior acolhimento internacional, encontra-se traduzido para pelo menos cinquenta e sete línguas[2]. O êxito da obra exprime-se também no número de adaptações ao cinema: entre 1931 e 2001, foram produzidos pelo menos dez filmes sobre *Emil und die Detektive*[3].

Singular no processo da receção internacional de Kästner é, igualmente, ter-se desencadeado de modo muito rápido e em data muito próxima das publicações originais. Isto vale também para o nosso país. Ora, não é muito frequente uma obra juvenil de proveniência alemã atingir a consagração em Portugal, mas parece ser esse o caso de *Emil und die Detektive*. Lançado em 1929 pelo Williams & Co. Verlag (Berlim), cujos direitos transitaram em 1935 para o Atrium Verlag (Basileia e Zurique)[4], o romance conheceu uma primeira tradução portuguesa logo em 1933, publicada sob o título de *Emílio e os*

---

[2] Para estes e muitos outros números sobre traduções de Kästner, O'Sullivan (2002: 82-86) baseia-se em tabelas das editoras Atrium e Dressler, que combina com outras bibliografias parciais anteriores. Os dados então reunidos naturalmente necessitam ser atualizados. Vd. também Reichstein: 47.

[3] A Internet Movie Database (www.imdb.com) regista as seguintes adaptações: *Emil und die Detektive*, Alemanha, 1931, realização: Gerhard Lamprecht; *Emil and the Detectives*, Reino Unido, 1935, realização: Milton Rosmer; *Toscanito y los detectives*, Argentina, 1950, realização: Antonio Momplet; *Emil und die Detektive*, Alemanha, 1954, realização: Robert Adolf Stemmle; *Chiisana tantei tachi*, Japão, 1956, realização: Mitsuo Wakasugi; *Pega Ladrão*, Brasil, 1958, realização: Alberto Pieralisi; *Emil and the Detectives*, EUA, 1964, realização: Peter Tewksbury; *Emiler Goenda Bahini*, Bangladeche, 1980, realização: Badal Rahman; *Shakh-e gav*, Irão, 1995, realização: Kianoush Ayari; *Emil und die Detektive*, Alemanha, 2001, realização: Franziska Buch.
Há ainda que ter em conta as adaptações a televisão de alguns destes filmes.
Springmann (2002: 68-76) estuda o caso das versões americanas pela Disney e chega à conclusão interessante de que a trama de *Das doppelte Lottchen* e os valores que transporta são bem mais adaptáveis ao público dos Estados Unidos do que os de *Emil*. Também em função das datas de filmagem, *Das doppelte Lottchen* (sob o título de *The Parent Trap*) conheceu um assinalável êxito, enquanto *Emil* foi sujeito a distorções quase grotescas e registou por parte do público um interesse muito retraído.

[4] Em 1935, na sequência da tomada de poder pelos nacional-socialistas e da proibição da obra de Kästner pelo partido, esta editora foi criada precisamente com o fim de salvaguardar os direitos.

detectives. Esta versão traz a assinatura de Virgínia de Castro e Almeida (VCA) e até 1973 registou, de acordo com diversos catálogos, entre eles o da Biblioteca Nacional, nove edições, todas com a chancela da Livraria Clássica Editora. Na realidade, há que corrigir este número: os catálogos arrolam, como 4.ª edição, exemplares com as datas de 1950 e 1954. O manuseio dos volumes confirma tratar-se efetivamente de lançamentos diferentes. A estas dez edições, portanto, segue-se uma décima primeira, em 1985, mas já sob a responsabilidade do Círculo de Leitores.

Quatro anos mais tarde, a Vega lança no mercado uma nova tradução, assinada por Maria Augusta Júdice (MAJ).

Que circunstâncias poderão explicar que, ao invés do habitual à época, um romance juvenil, para mais de proveniência alemã, tenha sido traduzido para os pequenos leitores portugueses quatro anos apenas após o seu lançamento na Alemanha? A resposta a esta questão conduz-nos de imediato à figura da sua primeira tradutora.

Com uma atividade multifacetada, que se estende por cerca de cinco décadas, Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945) foi uma figura fora do comum no panorama cultural português da época. De origem aristocrática, gozou de uma educação esmerada e cedo revelou a sua inclinação para as letras. Tendo ensaiado as primeiras composições dramáticas com oito anos apenas, iniciou a sua carreira literária com o livro para crianças *Fada Tentadora* (1895), publicado sob pseudónimo[5]. Fiel aos interesses logo de início manifestados, é no domínio da Literatura Infanto-Juvenil que se inscreve a grande parte da sua obra. Alinhando com os objetivos que a LIJ desde os seus primórdios vem perseguindo, nas suas obras para os mais pequenos VCA é movida pelo duplo intuito de ensinar e divertir. Testemunham-no livros famosos, como sejam *Céu aberto* (1907) e *Em pleno azul* (1907) ou *História de Dona Redonda e da sua Gente* (1942) e *Aventuras de Dona Redonda* (1943)[6]. O propósito instrutivo ganhou

---

[5] O mesmo sucedeu com o seu segundo livro *Histórias. Livro para Crianças,* 1898. O pseudónimo usado foi em ambos os casos Gy, o que, do ponto de vista da situação da mulher escritora em Portugal (e não só), pode ser entendido como opção estratégica, já que Gy admite ser lido como abreviatura de um nome masculino ou feminino. Seria interessante saber se VCA, à época com 21 anos, conhecia já George Sand (1804-1876), escritora de quem viria a traduzir dois títulos, e que lhe poderia eventualmente ter servido de exemplo no disfarce da autoria feminina.

[6] Uma das autoras do presente estudo pode testemunhar o prazer e a curiosidade com que, pelos seus dez-doze anos, leu repetidas vezes *Céu aberto* e *Em pleno azul*, guardando viva na memória a imagem do tio Jeremias, da viagem à Suíça, do colégio, da cadeia de fabrico do pão e de muita outra informação aí veiculada.

expressão mais evidente em obras de divulgação científica[7] e, nas décadas de 30 e 40, de modo muito visível, na vasta série de pequenas monografias no domínio da ficção histórica infanto-juvenil, em que aborda figuras e factos da História e da Literatura portuguesas[8]. Nesta mesma linha de intervenção, já em 1907 dirigira a coleção "Biblioteca dos meus Filhos" para a Livraria Clássica Editora, na qual foram publicadas várias obras suas.

Também as questões da educação e da formação da mulher cativaram o seu interesse. Neste âmbito desenvolveu uma significativa campanha em prol da educação das crianças e, não sendo uma feminista militante, defendeu os direitos, a instrução e dignificação das mulheres (Silva 1983). Neste sentido, vejam-se as publicações *Como Devo Governar a Minha Casa. Modificação e adaptação do livro italiano de Giulia Ferraris Tamburini* (1906), *Como Devemos Criar e Educar os Nossos Filhos* (1908) e *A mulher. História da mulher — A mulher moderna — Educação* (1913).

Para além disso, VCA é a primeira mulher com um papel relevante na nossa história do cinema, tendo fundado em 1922 uma produtora cinematográfica, a Fortuna Filmes, que adaptou alguns dos seus romances[9].

A partir de 1918, viveu durante largo tempo em França e na Suíça, onde difundiu a Literatura e a História portuguesas. No domínio da tradução, para além de Kästner verteu ainda para português obras de George Sand e de Charles Richet[10].

Está certamente relacionado com a sua residência em França e a sua familiaridade com o meio literário francês o rápido contacto com *Emil und die*

Segundo os catálogos da BN e da BGUC, *Céu aberto* assinalava, em 1988, a sua 12.ª edição, e *Em pleno azul* ia, em 1988, no seu 11.º lançamento. Para o caso de *História de dona Redonda e da sua gente*, os mesmos catálogos registam uma 6.ª edição, em 1989.

7 Por exemplo: *Pela Terra e pelo Ar. Noções de Entomologia,* 1911, e *As lições do André: noções de sciencias. Livro para crianças,* 1913.

8 D. Afonso Henriques, D. Sancho I, Gualdim Pais, Rainha Santa Isabel e D. Dinis, Inês de Castro, D. Filipa de Lencastre, Infante D. Henrique, Infante D. Fernando, D. Sebastião, Vasco da Gama, Marquês de Pombal, Gil Vicente, Luís de Camões, a tomada de Ceuta, as invasões napoleónicas, a Padeira e a Batalha de Aljubarrota são apenas algumas das personalidades e dos temas abordados.

9 A sua primeira produção foi *Sereia de Pedra*, baseada no seu romance *Obra do demónio*. Seguiu-se *Os Olhos da Alma*, exibido em França a 11/12/1923, no Ciné Select. Cf. "Virgínia de Castro e Almeida", Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2019. [acedido a 2018-12-15].

10 *Asas de Coragem* [tradução de George Sand], 1924; O *Solar de Picotorcido. Contos para crianças* [tradução de George Sand], 1926; À Porta do Mistério [tradução de Charles Richet], 1926; *Crianças mal educadas* [tradução e adaptação de Charles Richet], 1933.
Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Virg%C3%ADnia_Almeida [acedido a 2018-12-15], que contém, no entanto, algumas imprecisões.

Detektive, aliás única obra de um escritor alemão por ela traduzida. Na realidade, este romance de Kästner conheceu naquele país uma primeira versão logo em 1931, assinada por Louise Faisans-Maury e publicada sob o título de *Émile et les détectives. Roman pour les enfants*. A celeridade com que o mercado editorial francês reage à publicação de *Emil* e de outras obras de Kästner constitui uma espécie de antecipação do estatuto do autor como clássico da LIJ alemã, fenómeno que Mathieu (2002: 167) destaca pelo que tem de insólito: "Der Fall ist so selten, daß auf ihn aufmerksam gemacht werden muß: Erich Kästner scheint von Anfang an in Frankreich als der angesehen worden zu sein, der er erst werden sollte — ein Klassiker der deutschen Kinder- und Jugendliteratur."

O que poderá explicar o rápido e generalizado acolhimento de *Emil und die Detektive*? Um breve resumo da história já nos permite entrever alguns dos fatores que para tanto contribuíram. O romance tem como protagonista um rapazinho exemplar que vive numa relação muito harmoniosa com a mãe viúva numa pequena terra de província e que faz uma viagem de comboio para visitar a avó e outros familiares que vivem em Berlim. Encarregado pela mãe de entregar à avó uma quantia de dinheiro avultada para as posses da família, o rapazinho parte cheio de boas intenções, mas no comboio adormece e é assaltado pelo outro ocupante da carruagem. Ao dar pela falta das notas quando chega a Berlim, lança-se no encalço do presumido ladrão e nesta aventura, que tem como cenário a grande cidade, recebe o apoio de um grupo muito heterogéneo de outros rapazes, que se organizam para caçar o bandido e acabam por o apanhar e entregar à polícia. No fim, Emil e os seus amigos detetives veem publicamente reconhecidos, e também recompensados, a sua coragem e os seus valores.

Como se percebe, o romance cumpre de forma exemplar os objetivos clássicos da literatura para os mais novos: divertir e simultaneamente transmitir ensinamentos e valores. Por um lado, a empolgante trama mantém os pequenos leitores suspensos da ação, ao mesmo tempo que, por outro, todo o desenrolar dos acontecimentos os confronta com uma série de valores: princípios de justiça, concretizados por exemplo no motivo do crime e respetivo castigo, mas muito especialmente valores de honra e de coragem juvenil, de cumprimento do dever, de amor e compreensão entre mãe e filho, de vivência democrática, de responsabilidade e de solidariedade, postos à prova seja no seio da família seja entre os elementos do grupo de jovens detetives[11]. Com a sua coragem, a sua lealdade, o seu espírito de camaradagem, estes jovens detetives oferecem pontos de identificação e prestam-se como modelos a muitas crianças,

[11] Sobre os objetivos dos livros para crianças, cf. Shavit 2003: 50; Lathey 2006: 6.

em particular, para a época, a muitos rapazes de muitos e variados pontos do globo[12].

Ora, uma vez que divertir e ensinar constituem a cartilha comum à quase totalidade da literatura para crianças e adolescentes, não seria por disciplinadamente cumprir esses objetivos que *Emil und die Detektive* haveria de rapidamente conquistar público em todo o mundo. O que distingue afinal o romance da LIJ então produzida? Porquê este singular fenómeno de receção?

Parece-nos que a resposta a estas questões reside, em grande parte, na sua modernidade. Da sinopse atrás apresentada retiram-se já alguns indicadores dessa modernidade, devendo destacar-se, logo à partida, a trama detetivesca, estrutura com que Kästner inaugurou um género juvenil novo, que haveria de implantar-se de modo definitivo no mundo da LIJ[13].

Inovadora foi também a escolha da grande cidade como cenário das peripécias. Para trás ficaram os ambientes rurais ou aqueles espaços pouco definidos, assépticos e estilizados de muitos contos para crianças. Aqui, a efervescente Berlim dos anos Vinte, com o seu dinamismo, as suas praças, os seus cafés, as suas casas bancárias, os seus modernos meios de transporte, os seus adereços urbanos, constitui uma excitante experiência para os jovens detetives — sobretudo para o protagonista, que vem de uma pacata terrinha de província. Ao confrontarem-se com a grande cidade, com as inúmeras possibilidades que oferece, mas também com os imprevisíveis perigos que alberga, os jovens engrandecem-se, vincando-se com isso o seu estatuto de pequenos heróis.

Especialmente feliz foi também a colaboração entre autor e ilustrador. Com um despojamento de traços e uma lisura cromática bem ao estilo da *Neue Sachlichkeit*, Walter Trier soube captar as características do texto e sublinhar a modernidade dos espaços: a imagem da capa, com a característica *Litfaßsäule*[14] e o seu estridente tom de amarelo, tornou-se emblemática da obra.

Verdadeiramente excitante do ponto de vista dos pequenos leitores terá sido a novidade da própria conceção das personagens, em particular das crianças. Emil, Pony e os restantes elementos do grupo não são, de modo algum, infantilizados. Sem desrespeitar normas de bom comportamento, eles mostram-se autónomos, responsáveis, capazes de delinear um plano e de pôr em prática estratégias conducentes ao seu bom êxito. Por um lado, satisfazem as

---

[12] Partilhamos a opinião de Walter de la Mare na sua "Introdução" à tradução inglesa do romance por Margaret Goldsmith (1931): "The story proves too [...] that whenever, whatever or wherever you may find them, boys all over the world are first and foremost boys" (citado em O'Sullivan 2002: 89).

[13] Enid Blyton e as suas várias séries de *Os cinco* e *Os sete* é apenas uma, ainda que talvez a mais famosa, autora de ficção juvenil que, nas peugadas de Kästner, explorou este modelo.

[14] Sobre as diversas estratégias adotadas para tradução deste termo, vd. O'Sullivan 2002: 89-90.

exigências de realidade e autenticidade da *Neue Sachlichkeit* na representação infantil, por outro, com a sua autonomia e um comportamento guiado pela sua própria razão, refletem a imagem da criança idealizada pela *Reformpädagogik* (O'Sullivan 2002: 87-88). Afirmam-se num mundo novo, a grande cidade, e conseguem levar um adulto de vencida.

Neste quadro, merece-nos destaque a personagem de Pony, a única rapariga do grupo, que sai completamente fora dos estereótipos da época. Resoluta, enérgica, despachada, ela move-se com extremo à vontade nos meandros da grande cidade e goza em pleno a autonomia que a sua inseparável bicicleta lhe confere. Longe do perfil de menina obediente e recatada que não sai à rua, ela dá a impressão de que o espaço público é um *habitat* à sua medida. Com toda a naturalidade, ela ocupa um lugar de pleno direito no grupo, estabelecendo relações de igualdade, quando não de protagonismo, na interação com os rapazes. Também na comunicação com os adultos ela desenvolve atitudes de igual para igual.

Para o perfil de modernidade e desenvoltura de Pony e dos rapazes contribui em grande medida a linguagem desinibida e irreverente que usam — e que tem constituído um dos maiores desafios para tradutoras/es. Situando-se no plano da oralidade, a língua do grupo não tem marcação regional e também não é, como faz notar O'Sullivan (2002: 98-102), um jargão de rua específico de Berlim, ainda que aqui e além pontuado por expressões berlinenses. Trata-se de uma linguagem altamente estilizada que se desvia da norma, nem tanto a nível fonético ou sintático como, sobretudo, a nível lexical. Por outro lado, é uma linguagem rica de cambiantes. Emil, por exemplo, domina vários registos. Ele sabe adaptar-se às situações e aos seus interlocutores e tanto se exprime com cortesia para com adultos e desconhecidos como usa uma linguagem amavelmente irónica para com a mãe ou se serve do jargão dos rapazes da cidade, sem experimentar quaisquer embaraços linguísticos na comunicação com os restantes elementos do grupo[15].

Não se encontra porém esgotada a lista das manifestações de modernidade que tornam esta obra tão atrativa. Verdadeiramente inusitada para a época é a encenação da atitude narrativa montada por Kästner. Longe de assumir posições paternalistas ou tiques de mestre-escola, este narrador traz os pequenos

---

[15] Para esta caracterização, vd. O'Sullivan 2002: 98-102. Sob o ponto de vista da linguagem arrojada e do jargão usados pelo grupo, Kästner afasta-se dos perfis de criança idealizados pela *Reformpädagogik*. Na Alemanha da década de 30, *Emil und die Detektive* e *Pünktchen und Anton* foram alvo de grandes críticas por parte dos professores, que afirmavam que rapazes e raparigas não falavam assim.

leitores ao seu próprio nível, estabelece com eles um pacto de cumplicidade, pressupondo-lhes um grau de compreensão próprio de um leitor adulto. Por isso lhes pisca o olho frequentemente e se abstém de explicações supérfluas, admitindo que eles entendem alusões, trocadilhos, jogos de palavras, observações humorísticas, sem precisarem de apoios exteriores.

Um importante elemento configurador da atitude narrativa em muitas das obras de Kästner, e também em *Emil*, é a encenação de si mesmo como "estrela" nos numerosos prefácios de que as dota[16]. Estes prefácios não se limitam a cumprir o tradicional papel de aproximação aos pequenos leitores. Neles Kästner projeta-se a si mesmo como autor, ao mesmo tempo que estabelece os parâmetros da sua interação com os destinatários do romance. Parte desse jogo consiste numa série de considerações de ordem metanarrativa. Assim acontece em *Emil*, cujo prefácio, fértil em sinais de cumplicidade dirigidos pelo narrador ao seu jovem público, é utilizado por Kästner para se demarcar da LIJ exotizante então popular na Alemanha — na linha por exemplo de um Karl May — e para se perfilar como inovador na área: o malogro do plano que engendrara para uma história sobre os Mares do Sul, subtilmente posto a ridículo[17], abre espaço à novidade que Kästner entende ser o seu romance.

Ora perante este complexo conjunto de instruções do texto alemão, como se comportou o texto português de VCA? Será que conseguiu assimilar o sopro de frescura e de modernidade que o atravessa?

Ao procedermos à análise da primeira versão portuguesa, procurámos identificar o texto que esteve na base do trabalho[18]. Para tanto, levámos a cabo um cotejo exaustivo entre original e tradução e estamos em condições de afirmar, sem sombra de dúvida, que VCA trabalhou sobre a já referida versão

---

[16] Esta a imagem proposta por Ewers (2002: 11-30) no título do seu artigo sobre função e intenção destes prefácios.

[17] Entre os ingredientes dos três capítulos que já escrevera contavam-se um chefe de tribo, uma menina canibal, nomes disparatados a sugerir povos primitivos, uma baleia, florestas virgens. Abandonado o projeto, os três capítulos já escritos servem agora de calço a uma mesa que estava desequilibrada. No decurso do prefácio, Kästner satiriza este género de literatura e os autores que escrevem sobre paragens e povos que nunca conheceram e sobre os quais não tiveram o cuidado de se informar. Nietenführ, o empregado de café com quem o narrador troca ideias, interpretado por Ewers como um *alter ego* do autor (2002: 11-30), é o representante do bom senso e aconselha o narrador a escrever um romance para crianças que fale da realidade que os cerca. Disposto a escrever uma história mais realista, o narrador conta ao seu público, de forma muito plástica, como lhe ocorreu a história de Emil e como, afinal, se monta uma narrativa (*Emil*: 8-15).

[18] Cf. o programa de investigação proposto por Toury, nomeadamente no que respeita ao apuramento das normas preliminares, da norma inicial e das normas operacionais (Toury 2012: 61-92).

francesa de Faisans-Maury e não teve qualquer acesso ao texto alemão[19]. Esta conclusão era expectável, não só porque o francês representou para nós, praticamente até finais da Segunda Guerra Mundial, a língua privilegiada de acesso à cultura alemã, como também pelo facto de VCA ter, a partir de 1918, residido em França e na Suíça.

A existência de uma mediação francesa implica, desde logo, que o texto português repercute as suas opções, as boas como as más, e também que a maior parte das refrações que encontramos, sejam elas de natureza estilística ou ideológica, se revestem de significado para um e outro contextos, o francês e o português.

Para permitir um juízo mais esclarecido sobre as versões portuguesas de *Emil*, os exemplos que comentaremos consideram o original, a tradução intermediária francesa, o texto de VCA e, finalmente, o de MAJ[20].

O facto de se tratar de uma tradução mediada, essencial do ponto de vista da história da receção da obra — e sintomático quanto ao grau de tolerância da cultura de acolhimento em relação a traduções efetuadas a partir de matrizes que não a original —, não retira, a nosso ver, qualquer legitimidade a uma crítica da tradução por comparação com o original, já pelo simples facto de o livro circular sob o nome do autor alemão e não sob o da sua tradutora portuguesa. À luz das "expectancy norms", de que fala Chesterman (2000: 64 ss.), o leitor português atual de uma tradução espera, e nisso confia, que a versão que lhe é oferecida reproduza, com a maior proximidade possível, o texto original. Nessa medida, assim o entendemos, é por referência a este que deve ser avaliada.

Percorrendo os vários itens que atrás enumerámos como manifestações de modernidade, diremos que a estrutura policial, afinal talvez a mais importante expressão da novidade do texto, sai, como seria de esperar, integralmente salvaguardada.

Também o cenário inovador em que decorrem as aventuras, a grande cidade, com os seus espaços e edifícios próprios, se mantém. Topónimos e antropónimos, alguns dos mais óbvios indicadores para a localização da ação, preservam, apesar da diversidade dos critérios de tradução, o carácter estrangeiro e cosmopolita. Por exemplo: "Berlim", "Praça Nollendorf" (*EVCA*: 27,

---

[19] No verbete do *Dicionário no Feminino* que lhe é dedicado, pode ler-se que VCA sabia "ler e escrever com correcção em português, francês, inglês e alemão" (Leal 2004: 338). Não estamos em condições de confirmar esta informação e temos algumas dúvidas quanto aos seus conhecimentos de alemão. Indubitável é que esta tradução foi realizada exclusivamente a partir do francês.

[20] Os exemplos serão extraídos das edições que, na Bibliografia, se encontram identificadas com as siglas "*Emil*", "*EVCA*", "*EMAJ*" e "Émile". As sugestões de tradução entre parênteses retos são da responsabilidade das autoras.

passim), "estação de Friedrichstraße" (*EVCA*: 52, *passim*), "Avenida do Kaiser" (*EVCA*: 93, *passim*), "Museu Kaiser-Friedrich" (*EVCA*: 40, *passim*); "Emílio", "Pony", "Gustavo", mas "Tischbein", "Nietenführ", "Grundeis", etc.

Quiosques, cinema, colunas e outros indicadores de uma cidade moderna encontram-se acautelados no universo do discurso da primeira versão portuguesa (*EVCA*: 101, 102, *passim*), ainda que, por vezes, com traduções ajustadas ao contexto de chegada, como é a de "Untergrundbahn" por "eléctricos" (*EVCA*: 11, *passim*) ou adaptações curiosas, como é a tradução de "Flugzeug" pela designação datada de "máquina voadora" (*EVCA*: 106). O mesmo se passa na versão de MAJ, que, porém, por exemplo atualiza "eléctricos" para "metro", "*rails*" para "linha" e "máquina voadora" para "avião" (*EMAJ*: 11, 65, 68).

No respeitante às ilustrações, registe-se que as edições pela Clássica Editora preservam as imagens de Trier até à 7.ª edição, inclusive. A partir de então, é José Cambraia quem assina os bonecos[21] que, de um modo geral, remetem para os ambientes originais, ainda que com adaptações e algumas incongruências: a carruagem do comboio, legendada como "Este comboio é o de Berlim", reproduz a imagem habitual em comboios portugueses da época e ostenta incongruentemente o letreiro "Alarme"; Grundeis aparece a ler um jornal francês; o "Hotel Kreid" tem um traçado muito mais fantasioso, e a faixa com o nome adapta a grafia, que em Trier era "Hôtel Kreid"; os cartazes do banco aparecem em português (*Emil*: 16- 25; *EVCA*, 8.ª ed., 1970: 17-35).

Por sua vez, na medida em que no interior do volume reproduz as imagens de Trier, a edição da Vega mantém a sugestão dos espaços berlinenses[22]. Apesar da diversidade de critérios, a cor local sai devidamente acautelada em ambas as traduções.

De entre os traços de modernidade enunciados, os que mais sofreram com a passagem ao francês e, depois, ao português foram a conceção das personagens, incluindo o aspeto do jargão juvenil que usam, e a relação do autor com o seu público.

---

[21] De uma maneira geral, o seu traço é menos despojado e mais sentimental do que o de Trier, procurando Cambraia ir ao encontro do imaginário português. Assim, no interior do livro, os retratos de Emil, da mãe, de Pony, de Gustav, da avó são muito menos modernos, mais românticos e tradicionalistas do que os originais, criando-se por vezes, mesmo, uma sugestão rural.

[22] As ilustrações seguem neste caso uma política que deixa algo a desejar: no interior do volume reproduzem-se os bonecos de Trier, porém o seu nome não figura em qualquer parte do volume, enquanto como autor da capa é identificado Pedro Morais.

Muitas das estratégias de adaptação verificadas na construção das personagens inscrevem-se no domínio do ideológico[23]. Observe-se, desde já, que a transmissão dos valores atrás referidos de amor e de amizade, de justiça e de generosidade, de companheirismo, de solidariedade e de sentido do dever, se encontra quase integralmente assegurada no texto de VCA. Talvez não muito lisonjeiro para nós, mas sem dúvida eloquente, é um dos desvios, se não único pelo menos raro, que sob este aspeto registámos e que passamos a comentar. Trata-se do episódio em que, depois de recolhidos os contributos com que cada um dos jovens detetives concorre para a alimentação do grupo durante as operações, se procede à sua repartição:

> Emil verteilte die Stullen, und jeder steckte sich eine als Reserve in die Tasche. Die Wurst erhielt Emil selber zur Verwaltung. (*Emil*, 74; s. n.)

A cena implica uma distribuição igualitária das sandes e a atribuição a Emil da honrosa tarefa de administrar o salsichão, o alimento mais cobiçado. No francês, esta ideia não sai devidamente acautelada, ainda que não apareça totalmente contrariada em virtude de uma formulação e, sobretudo, de uma pontuação equívocas:

> Émile partagea les tartines; chacun en mit une en réserve dans sa poche. *Émile* conserva le cervelas: il représentait l'intendance. (Émile: 105; s.n.)

Estes dois pontos admitem várias leituras, que transitam para o texto de VCA, em que, porém, a opção pelo verbo "guardar" já começa a fazer resvalar o sentido:

> Emílio distribuiu as fatias de pão. Cada um conservou uma de reserva na algibeira. Emílio guardou o chouriço: era a intendência. (*EVCA*: 121; s.n.)

O carácter equívoco desta solução sai confirmado da leitura que dela fez MAJ:

> Emílio distribuiu as fatias de pão e cada um guardou uma no bolso de reserva. Emílio guardou o chouriço: era para a gerência. (*EMAJ*: 77; s.n.)

Portanto, a cena, que no original ilustra a atribuição da responsabilidade a um membro do grupo a quem se reconhecem qualidades e em quem se delega

---

[23] A definição de "ideologia" não é sem problemas: "In part, the problem of discussing translation and ideology is one of definition and category. Is all human activity ideologically motivated? When is something 'ideology' rather than 'culture'? What is the difference?" (Fawcett 2004: 106). Vd. também van Dijk (1998), de acordo com o qual se entende aqui por "ideologia" o conhecimento, as crenças e os sistemas de valores do indivíduo e da sociedade em que o indivíduo opera.

autoridade em função disso, ou seja, que exemplifica o exercício ideal da democracia, adquire um carácter equívoco no francês e, por reflexo imediato, também no texto de VCA, para passar a conhecer, no de MAJ, quase naturalmente, uma interpretação influenciada por uma prática infelizmente demasiado corrente entre nós: quem está no poder não serve, mas serve-se.

Fora daquele código nuclear de valores acima referido contra o qual atenta o exemplo que acabamos de comentar, mas que no geral se encontra salvaguardado, há outros aspetos ideológicos no tratamento das personagens que conhecem curiosas refrações. Referimo-nos sobretudo a questões relacionadas com papéis de género. De facto, esta tradução não escapa a estereótipos comuns no que respeita à representação do feminino, facto que resulta tanto mais paradoxal quanto VCA foi uma militante da valorização da mulher e verberou o papel de ignorante besta reprodutora a que a sociedade portuguesa da época a condenava. Para compreender esta aparente contradição, convém não esquecer que o texto sobre o qual VCA exclusivamente trabalhou foi o francês. Ora, a personagem em que alguns destes efeitos de distorção mais se fazem notar é, sem dúvida, a prima do protagonista, Pony Hütchen. No original, Pony é uma menina enérgica e corajosa, de resposta sempre pronta e incisiva, detentora de uma linguagem por vezes pouco convencional e arrapazada, com opiniões próprias e muito independentes, inclusive sobre os rapazes. Kästner prefigura aqui claramente um tipo da jovem moderna e emancipada.

Vejamos alguns exemplos em que essa imagem sofre alterações. Quando Pony e a avó estão na estação à espera de Emil, que não há meio de chegar, o narrador regista as palavras e a linguagem não verbal de Pony nos seguintes termos:

> "Die Sache gefällt mir nicht", sagte Pony Hütchen und wiegte bedenklich ihr kleines Haupt hin und her. (*Emil*: 61; s.n.)
>
> ["A coisa não me está a agradar", disse Pony Hütchen, abanando a cabecita de um lado para o outro, a refletir.]

Veja-se agora o texto de VCA, que segue a lição do francês:

> — Esta história não promete nada de bom, repetiu Pony Hütchen, abanando a cabecita com um ar sonhador. (*EVCA*: 99; s.n.)
>
> — "Cette histoire ne me dit rien qui vaille"», répéta Pony Hütchen en secouant sa petite tête d'un air songeur. (*Émile*: 88; s.n.)

O texto de MAJ lê:

> — Esta história não me agrada nada. — Repetiu Pony Hütchen, abanando a cabecinha para um lado e para o outro. (*EMAJ*: 64; s.n.)

Ou seja: enquanto na versão alemã Pony aparece como alguém que reflete e pondera, na versão francesa e na versão portuguesa de VCA ela encaixa no estereótipo da rapariguinha alheada da realidade e sonhadora. O texto de MAJ omite a dimensão do alheamento, mas também não sublinha que a menina usa a cabeça para pensar.

Senhora do seu nariz, Pony tem opiniões formadas sobre os rapazes. O seu comentário incisivo "Jungens sind manchmal furchtbar blöde" (*Emil*: 59) [Os rapazes às vezes são cá uns parvos!] surge transformado numa observação bem mais maternal e condescendente, claramente devedora da matriz francesa "Ces garçons sont tellement étourdis" (*Émile*: 87): "Estes rapazes são tão cabeças no ar!" (*EVCA*: 95). A segunda tradução portuguesa, mais próxima do original, não salvaguarda mesmo assim a acutilância de Pony: "Os rapazes às vezes são terrivelmente estúpidos" (*EMAJ*: 62).

Mais sugestivo ainda parece-nos o exemplo que apresentamos em seguida. Num momento emocionante do cerco ao bandido, Pony chega de bicicleta, toda acalorada, para trazer reforços alimentares aos jovens detetives. Ela considera-se, portanto, membro integrante do grupo, de pleno direito. Aproxima-se de Emil e apresenta-se ao serviço, dando conta da sua excitação com um trocadilho engraçado:

> "Da bin ich", sagte sie. "Kopf hoch. Jetzt wird's ernst. O Gott, o Gott, ich bin gespannt. Wie ein Regenschirm."
>
> "Denkst du etwa, ich nicht?", fragte Emil. (*Emil*: 99; s.n.)
>
> [— "Cá estou eu", disse ela. "Cabeça erguida. Agora vai ser a sério. Meu Deus, estou toda em picos. Que nem um cacto."
>
> — "E pensas tu que eu não estou?", perguntou Emílio.]

Ou seja: por um lado Pony denota espírito de luta e destemor e, por outro, Emil não tem vergonha de dizer que também está dominado pela emoção. Mas esta convergência de papéis de género não se verifica nem na versão portuguesa nem na francesa, que, invertendo completamente o sentido, nos oferecem uma visão muito mais convencional:

> — Aqui estou de cabeça levantada, disse ela. A coisa vai tornar-se séria. Meu Deus! Toda eu tremo que nem um vime...
>
> — Parece incrível! Pois eu cá, não, disse Emílio. (*EVCA*: 165, s.n.)

> "Me voici, dit-elle. La tête haute. Ça va devenir sérieux. Mon Dieu, mon Dieu, j'en tremble… comme une feuille.
>
> — Penses-tu! Moi pas", dit Émile. (*Émile*: 135¸ s.n.)

A lição de MAJ mostra a obstinada persistência dos estereótipos, ainda que parcialmente esbatidos no referente à posição de Emil:

> — Aqui estou! — disse ela, de cabeça erguida. — Isto agora vai ficar sério. Meu Deus! Estou toda a tremer como varas verdes!
>
> — E pensas que eu também não tremo? — perguntou Emílio. (*Emílio/MAJ*: 103; s.n.)

Também no que toca ao protagonista, registámos desvios que julgamos poder atribuir a posições ideológicas. A harmoniosa relação que mantém com a mãe manifesta-se, por exemplo, na boa vontade com que a auxilia no seu trabalho de cabeleireira[24]. O título do primeiro capítulo é, mesmo, "Emil hilft Köpfe waschen" [Emílio ajuda a lavar cabeças] (*Emil*: 26). Na versão portuguesa de 1933, o capítulo aparece encimado por "Emílio ajuda a mãe" (*EVCA*: 37), tal como a versão de Faisans-Maury já propusera "Émile aide sa mère" (*Émile*: 41). O motivo para esta solução parece-nos ser as eventuais conotações negativas veiculadas pela imagem de um Emil a lavar cabeças de senhora, atividade que talvez criasse uma imagem efeminada do rapazinho. A sugestão de um herói pouco másculo assim sugerida logo no título do primeiro capítulo poderia eventualmente funcionar como entrave à criação de empatia e levar de imediato à denúncia do pacto de leitura por parte dos jovens leitores, razão por que se preferiu manter apenas a sua disposição de menino disposto a ajudar, sem especificar em quê. Sob esse ponto de vista, a versão de MAJ apresenta-se mais desempoeirada: "Emílio ajuda a lavar cabeças" (*EMAJ*: 27).

Cabe no âmbito do ideológico a norma que dita o que é admissível ou não dizer-se e, por maioria de razão, escrever-se. Nas suas relações com os adultos, Pony está longe de observar a reverência que se espera de uma criança, com o consequente comedimento de palavras. Um exemplo: quando o pai insiste em que Emil não pode dispor à sua vontade do dinheiro que recebeu porque é uma criança, Pony comenta: "'Donnerwetter, Heimbold, bist du ein Dickschädel', sagte Pony Hütchen zu ihrem Vater." (*Emil*: 130) ["Com seiscentos mil diabos, Heimbold, sempre és muito cabeçudo"]. A versão de VCA reproduz: "'Santo Deus! Heimbold que ideias são essas?' disse Pony Hütchen ao pai" (*EVCA*:

---

[24] Transparece aqui uma dimensão autobiográfica do autor, cuja mãe, viúva, abraçou a profissão de cabeleireira para sustentar a família.

212). A interpelação do pai pelo apelido já transmite algum atrevimento, mas não se reproduz o tratamento por "tu" e quer o praguejar quer o epíteto com que mimoseia o pai são completamente alterados. Mais irreverente, mas mesmo assim mais conforme às boas normas ditadas pelo contexto de chegada, é o comentário na versão de MAJ: "Que horror, Heimbold, és mesmo casmurro!" (*EMAJ*: 135).

Sob este aspeto, Pony assimilou bem o exemplo da avó que, longe do estereótipo da velhinha serena e sempre pronta a apaziguar conflitos, é, no alemão, uma senhora de língua solta. No último capítulo, quando estala uma briga entre os dois netos, intervém ela: "'Zankt euch nicht, haut euch nicht, kratzt euch lieber die Augen aus', meinte die Großmutter beruhigend." (*Emil*: 131) ["Não discutam, não se batam, arranquem mas é os olhos um ao outro", disse a avó, apaziguadora.]. Sem compreender a ironia, e na linha duma avó tradicional, o texto de 1931, na senda do francês, lê: "'Briguem, mas não discutam!' Disse a avó muito pausadamente." (*EVCA*: 213). Não descola desta imagem a tradução de MAJ: "Vá lá, não se zanguem! — disse a avó tentando acalmar os ânimos" (*EVCA*: 136).

Um dos encantos da obra é, como se depreende do que ficou dito, o jargão usado por estes jovens. Eles perfilam-se como geração moderna também pelo tom sacudido e arrojado da sua linguagem. Muito plástica e cheia de idiomatismos, decorre no geral num registo ligeiro e brincalhão, que não recusa o palavrão ou a interpelação insultuosa, por regra no entanto jocosos e amigáveis.

Esse nível seria difícil de manter num contexto mais formal como eram o francês e o nosso. Assim, as soluções adotadas passam frequentemente pela omissão, pelo esbatimento ou pela adaptação, de que apresentamos apenas alguns exemplos. A expressão relativamente rude "'Schrei gefälligst nicht so', sagte Petzold, 'du hast mir einen Dreck zu befehlen'" (*Emil*: 89) ["Fazes a fineza não berras", disse Petzold, "tu mandas em mim é o tanas"] é traduzida por "Não faças tanto barulho! disse Petzold" (*EVCA*: 148), tornando-se evidente a intenção de atenuar a grosseria. Também "Es ist zum Kotzen." (*Emil*: 81) [É de vomitar as tripas] passa a um inofensivo "É incrível!" (*EVCA*: 131); "Sei nicht so ekelhaft!" (*Emil*: 89) [Não sejas tão nojento], a "Não sejas idiota" (*EVCA*: 147). Interjeições como "Donnerwetter!" (*Emil*: 90) [Chiça!] ou coloquialismos como "Nicht die Bohne, Mensch!" (*Emil*: 77) [Uma peva] podem ser eliminados no texto português (*EVCA*: 149; 126) ou transpostos por expressões mais anódinas: "'Nicht die Bohne', meinte Hütchen" (*Emil*: 82) surge como "— Qual! Respondeu Pony" (*EVCA*: 133). Casos há, porém, em que o insulto é salvaguardado: "der Schweinehund" (*Emil*: 65) surge como "a besta" (*VCA*: 107).

Na tradução da fala de Pony "[...] Ein anständiges Mädchen gehört in die Klappe. So! Wiedersehen, meine Herren! Gute Nacht, Emil!" (*Emil*: 83), marcada por um léxico e uma brusquidão que sublinham a irreverência, encontram-se um tom e um vocabulário bem mais próprios de uma jovem de boas maneiras: "Uma menina bem-educada tem de ficar no seu canto! E então, adeus, meus senhores. Boas noites, Emílio" (*EVCA*: 134).

Como seria de esperar, as relações familiares são marcadas por maior formalismo. "Oller" [o velho], forma juvenil de referência ao pai comum à época, presente em "seinem Ollen" (*Emil*: 91), é traduzida pela designação respeitosa de "pai": "ao pai" (*EVCA*: 150).

Sucede porém que, mesmo atenuando a intensidade de expressões originais, VCA consegue encontrar um tom leve e, até, divertido. Assim, a forma de praguejar "Verflucht noch mal!" (*Emil*: 83) é reproduzida por uma locução de valor comunicacional equivalente, claramente menos forte, mas porventura até mais plástica: "Com seiscentos mil macacos!" (*EVCA*: 135). Os epítetos com que os jovens reciprocamente se mimoseiam, como "Also, Emil, du Rabe" (*Emil*: 81), criam um sugestivo tom de familiaridade e cumplicidade, igualmente bem sugerido em "Então, Emílio, meu velho!" (*EVCA*: 133). A mesma cumplicidade transparece na tradução de "der Kerl" e de "der Mausehaken (*Emil*: 64-65, 65) por "o nosso patife" e "o nosso bandido" (*EVCA*: 106).

Uma fala ilustrativa de várias das soluções adotadas, com evidente exploração da pontuação, é: "Macht euch ja nicht mausig, ihr Saukerle! Ich gehe sowieso, dass ihr's wisst!" (*Emil*: 90); "Hã! Tropa de idiotas! A darem-se ares importantes!... Eu, cá por mim, ponho-me na pireza. Quero lá saber!" (*EVCA*: 148).

A impressão geral que colhemos é a de que a tradutora procura, em muitos casos com grande êxito, encontrar uma linguagem natural, plástica e diastraticamente adequada, o que atestaríamos com os seguintes exemplos: "Keinen Sechser" (*Emil*: 64) é vertido por "Nem cheta" (*VCA*:105); "Los! Erstens, Geld her!" (*Emil*: 67), por "Vamos! Primeiro, as massas! (*VCA*: 107); "die ganze Bande" (*Emil*: 67), por "toda a tropa" (*VCA*: 107); "auf dem Dach" (*Emil*: 65), por "na pinha" (*VCA*: 107); "stehen" (*Emil*: 63), por "ficar plantado" (*VCA*: 102).

As intervenções de sinal ideológico manifestam-se ainda, de modo muito sensível, ao nível do último indicador que enunciámos como marca de modernidade, nomeadamente a encenação da atitude narrativa. Com efeito, ao leitor implícito do texto português de 1931 não se reconhecem nem a maturidade nem a capacidade judicativa que caracterizam os leitores implícitos do alemão. Isso verifica-se sobretudo no prefácio.

Nas reflexões metaficcionais de abertura, em que com muito humor nos fala do seu plano inicial de um romance na linha dos tradicionais romances juvenis, o narrador apresenta-nos aquelas que seriam as suas duas exóticas personagens centrais, "das kleine schwarzweiß karierte Kannibalenmädchen" e o chefe índio Rabenaas (*Emil*: 8). Ora, das duas vezes que surge, o termo "Kannibalenmädchen" [menina canibal] é vertido por "a neta do canibal" (*EVCA*: 5, 6), na esteira do francês "la petite fille du cannibale" (*Émile*: 11). É como se a crueza de existir uma criança canibal não fosse apresentável a jovens leitores, transferindo-se o comportamento antropofágico para um parente dois patamares acima na linha genealógica, o avô. A segunda versão portuguesa segue aqui mais de perto o alemão: "a filha do canibal" e "a rapariguinha canibal" (*EMAJ*: 7-8).

Os seguintes exemplos enquadram-se igualmente no domínio do ideológico, na medida em que implicam uma conceção específica da Literatura Infanto-Juvenil e dos seus objetivos, aspeto que se encontra diretamente articulado com a avaliação que cada autor/tradutor faz dos seus recetores. Quando uma exclamação paradoxal e cómica, como "Das ist doch klar wie dicke Tinte!" (*Emil*: 10) [Clarinho como tinta preta!] é traduzida, via francesa, por "claro como a luz do dia!" (*EVCA*: 8), isso só pode ficar a dever-se, como cremos, ao intuito de não introduzir elementos perturbadores, porque absurdos e irracionais, num texto dedicado aos pequenitos. A preferência por uma lógica cartesiana em detrimento do humor assente no paradoxo implica, simultaneamente, uma avaliação dos pequenos recetores franceses e portugueses como incapazes de detetar o *nonsense*. MAJ limita-se a seguir a versão anterior: "Mas, é claro como água!" (*EMAJ*: 9).

O mesmo se aplica, por exemplo, à brincadeira do narrador que, no prefácio, fingindo partilhar a hesitação infantil quanto à classificação da baleia (em alemão "Walfisch") como mamífero ou como peixe, procura informação na enciclopédia sob as letras W e F, de "Walfisch" e de "Fisch" [peixe], respetivamente: nos textos francês e português, muito sensatamente, ele não comete o erro de pensar que a baleia possa ser um peixe, e também não induz os pequenos leitores nesse engano, pesquisando sob a letra M: "Então procurei no dicionário enciclopédico, primeiro na letra B, depois, por precaução, na letra M (mamíferos)!" (*EVCA*: 6). Consequentemente, quando no alemão, um pouco mais à frente, se lê "Denn wenn in diesem Augenblick der Walfisch mit dem verkehrten Bein aus dem Urwald getreten hätte [...]" (*Emil*: 9), o texto português, de acordo com o francês, mais uma vez rasura o disparate "mit dem verkehrten Bein" [com a perna errada]: "Porque, se naquele instante a baleia tivesse saído da floresta [...]" (*ibid.*). Salvaguardando algum *nonsense*, MAJ põe

o narrador a procurar sob "B" e sob "P", omitindo também no entanto "mit dem verkehrten Bein" (*EMAJ*: 7-8)[25]. Na mesma linha se inscreve a tradução de "zehn bis zwanzig Meter Zeit" (*Emil*: 63) por "algum tempo" (*EVCA*: 104).

A intenção didática e formativa é responsável por este e numerosos outros cortes. No diálogo metaficcional que o narrador estabelece com o empregado de café, cujos conselhos o levam a abandonar o plano do romance à Karl May e a conceber um romance baseado no aqui e no agora, o texto português lê:

> E nos meus dias de folga, quando lhes [aos meus filhos] conto as coisas que se passam aqui no restaurante: como Fulano escamoteou a conta, ou a história daquele freguês que queria pregar uma peça a um criado [...] (*EVCA*: 11, s.n.).

Suprimida foi aqui, entre outras coisas, a referência ao abuso do álcool: na tradução do sintagma "ein beschwipster Gast" [um freguês com um grão na asa], e tal como no francês (*Émile*: 14), deixou-se cair o adjetivo "beschwipst":

> Und wenn ich denen, an meinem freien Tag in der Woche, erzähle, was so hier im Lokal passiert. Wenn einer die Zeche prellt, oder wie damals, als ein beschwipster Gast dem Zigarettenboy eine kleben wollte [...] (*Emil*: 12; s.n.)

Por seu turno, MAJ não mascara aqui o sentido do original: "[...] como uma vez um cliente que estava meio embriagado tentou pregar uma partida ao rapaz que vendia cigarros [...]." (*EMAJ*: 11; s.n.)

---

[25] Este e outros exemplos já apresentados mostram bem o tipo de trabalho de MAJ, que em largos casos se limita a seguir a sua antecessora. Uma ou outra correção semântica em relação ao original, a colagem ao texto de VCA — incluindo a manutenção de muitos dos seus erros bem como a destruição do *nonsense* e do humor, ou as propostas para a tradução de antropónimos — e o aplanamento linguístico podem ser atestados logo no início do texto, em que o narrador parodia a literatura exotizante então em curso: "Und die ersten drei Kapitel waren sogar schon fix und fertig. Der Häuptling Rabenaas, auch 'Die schnelle Post' genannt, entsicherte gerade sein mit heißen Bratäpfeln geladenes Taschenmesser, legte kalten Blutes an und zählte, so schnell er konnte, bis dreihundertsiebenundneunzig" (*Emil*: 8). [Os três primeiros capítulos até já estavam prontinhos. O chefe de tribo Cadáver de Corvo, também chamado "O Correio Veloz", estava precisamente a destravar o seu canivete carregado com maçãs assadas quentes, apontava a sangue frio, e contava, o mais depressa que podia, até trezentos e noventa e sete...] surge na versão de VCA como "Os três primeiros capítulos estavam feitos. O chefe da tribo, Rabenaaz, por alcunha 'correio rápido', sacava da navalha, espetava uma maçã cozida, entornava-lhe por cima sangue frio, e contava o mais depressa que podia até trezentos e noventa e sete..." (*EVCA*: 6) e o de MAJ propõe "Os três primeiros capítulos até já estavam prontos. O chefe da tribo Rabenaas, também chamado 'Correio Rápido', puxava da navalha, espetava maçãs assadas a ferver, regava-as com sangue frio e contava o mais depressa que podia até trezentos e noventa e sete..." (*EMAJ*: 7).

Conclusões

A existência de duas versões portuguesas, a primeira das quais, por Virgínia de Castro e Almeida, conheceu entre 1933 e 1985 nada menos do que onze edições, e a segunda, por Maria Augusta Júdice, registou um, e até agora único, lançamento em 1989, atesta a grande popularidade de que *Emil und die Detektive* gozou entre nós. Na base do texto de VCA esteve, indubitavelmente, a tradução francesa de Louise Faisans-Maury (1931), uma versão que François Mathieu, à luz das expectativas de um atual leitor de traduções, critica violentamente, não só pelos manifestos erros de compreensão e pela adaptação aos cânones franceses de bom comportamento para crianças, como, sobretudo, pelos efeitos desastrosos sobre a linguagem que a censura da Académie Française impõe aos leitores da língua de Descartes (Mathieu: 2002). Estes desvios são transportados para a versão com que *Emil und die Detektive* se estreou no nosso país, o que nos leva a procurar as razões para o assinalável êxito que o romance, apesar disso, ou talvez por isso, teve entre nós. Por um lado, muitas das intervenções a nível ideológico tornaram porventura o romance menos estranho para os nossos leitores, mais conforme com o seu horizonte de expectativas, mais "aceitável", portanto[26], para usarmos a terminologia algo imprecisa de Toury (2012: 70, *passim*). Por outro, diríamos que, talvez pela grande experiência de VCA como autora de livros para crianças, o texto português apresenta a largos trechos grande frescura a nível da linguagem. Quer-nos parecer que, sob a perspetiva estilística, VCA soube surpreendentemente encontrar um registo bem mais cativante para o público infanto-juvenil do que a sua antecessora francesa.

A mediação francesa teve, como os exemplos demonstraram, um enorme peso a nível ideológico, nomeadamente quanto à conceção das personagens. São óbvias as deturpações no que respeita a papéis de género: os rapazes não lavam cabeças, são corajosos e não podem demonstrar emoções; à menina compete ter medo e recolher cedo "ao seu canto". As crianças são, de uma maneira geral, bem menos modernas e desinibidas: muitos dos seus excessos,

---

[26] Consabidamente, não são unânimes as opiniões quanto ao maior ou menor grau de adaptação a seguir nas traduções para um público infanto-juvenil. A título de exemplo, refira-se Lathey, que reúne algumas opiniões distintas: enquanto o prestigiado académico e investigador sueco Göte Klingberg recomenda que as adaptações se devem restringir a pormenores, manipulando o mínimo possível o texto original, a tradutora inglesa premiada Anthea Bell assume uma posição mais diferenciada, argumentando que um "impenetrable-looking set of foreign names" nas primeiras páginas de um livro pode afastar jovens leitores, de forma que cabe ao tradutor "[to] gauge the precise degree of foreignness, and how far it is acceptable and can be preserved" (Lathey 2006: 7).

em particular no que toca ao jargão juvenil desempoeirado e urbano que falam, mas também às suas relações com os mais velhos, foram limados ou suprimidos. A imagem dos adultos sofreu igualmente com o transporte para outro contexto. Não é por acaso que Pony é uma menina tão despreconceituada: duas gerações acima, a avó revela uma modernidade quase incompatível com o nosso imaginário de avós velhinhas e de xaile. Essa modernidade saiu mitigada, quando não rasurada, no português.

Também no respeitante à encenação da situação narrativa, o texto português veicula uma imagem muito mais convencional da criança. O narrador do original estabelece com os jovens destinatários do seu romance uma relação de estreita cumplicidade, concebendo-os como leitores competentes e autónomos, capazes de identificar brincadeiras, disparates e descortinar alusões. Na versão de VCA, eles aparecem como mais infantilizados: evita-se expô-los a trocadilhos e ao *nonsense* e são-lhes servidas mais explicações.

Muitos destes procedimentos implicam um grande esbatimento tanto dos propósitos didáticos inovadores como dos numerosos e hilariantes momentos de humor.

As ilustrações de José Cambraia, que a partir da edição de 1970 substituem as de Walter Trier, esboçam também elas um evidente movimento de aproximação em relação ao ambiente português: mais sentimentais e românticas, menos modernas do que as de Trier, elas arriscam, mesmo, breves notas ruralistas.

A trama policial, o atrativo que as figuras, apesar de todas as deturpações, ainda mantêm e a vivacidade do estilo, com numerosos idiomatismos e expressões saborosas, contribuíram certamente para o êxito deste *Emílio e os detectives*.

Por seu turno, o trabalho de MAJ terá acompanhado em larga medida o texto de VCA, de que aceita numerosas sugestões sintáticas e lexicais, ainda que aqui e além se atenha mais ao original, sobretudo no que respeita a aspetos denotativos. Infelizmente, muitos dos cortes e simplificações, dos erros e imprecisões[27], são pura e simplesmente reproduzidos, sem qualquer distância. A linguagem foi sujeita a um processo de modernização e de adaptação a um registo mais urbano, por comparação com o texto de VCA, parecendo-nos bem menos rica e variada do que aquela. Esta tradução, diríamos, não representa um verdadeiro enriquecimento em relação à primeira, e a data tardia em que veio a lume também não contribuiu para fazer dela um êxito editorial.

---

[27] Se quisermos ser honestas, não podemos afirmar que a tradução de VCA mereça a nossa total confiança. Encontramos, há que dizê-lo, manifestos e frequentes desvios já ao nível denotativo, quase sempre com base no francês.

Seria interessante traçar o lugar de posição de *Emil* no quadro da LIJ portuguesa da época em que primeiro foi traduzido e avaliar em que medida influenciou, ou não, a literatura para os mais novos no nosso país (cf. Even-Zohar 2004). Que tinha potencial para tanto, julgamos ter ficado demonstrado, mas muitos dos seus fermentos inovadores saíram neutralizados ou, pelo menos, mitigados no texto português. Se não pôde substancialmente contribuir para a revisão de estereótipos de género, serviu, certamente, para alimentar a imaginação da grande cidade moderna e pôr a circular uma linguagem mesmo assim desempoeirada. A novidade genológica terá dado os seus frutos, mas apenas de forma mediada: o género do policial juvenil, tão brilhantemente cultivado por Álvaro Magalhães (Hörster/Santos 2011; Hörster (2017 [2014]), terá eventualmente chegado a este autor, não pela mão de Kästner, mas de Enid Blyton, discípula sua.

Bibliografia

Araújo, Manuel António Teixeira. 1994. *A obra de Virgínia de Castro e Almeida e a emancipação da literatura infantil*. Tese de mestrado em Educação, Braga: Universidade do Minho.

Chesterman, Andrew. 2000. *Memes of translation: the spread of ideas in translation theory*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

Dolle-Weinkauff, Bernd und Hans-Heino Ewers. 2002. "Vorwort". In *Erich Kästners weltweite Wirkung als Kinderschriftsteller*. Bernd Dolle-Weinkauff, Hans-Heino Ewers (Hg.). Unter Mitarbeit von Ute Dettmar, 5-6. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Ewers, Hans-Heino. 2002. "Der Autor als Star. Erich Kästners auktoriale und aktionale Selbstinszenierung im Kinderroman". In *Erich Kästners weltweite Wirkung als Kinderschriftsteller*. Bernd Dolle-Weinkauff, Hans-Heino Ewers (Hg.). Unter Mitarbeit von Ute Dettmar, 11-30. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Even-Zohar, Itamar. 2004. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem". In *The Translation Studies Reader*, second edition. Lawrence Venuti (ed.), 199-204. London and New York: Routledge.

Fawcett, Peter. [1]1998, 2004. "Ideology and translation". In *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Mona Baker (ed.), 106-111. London and New York: Routledge.

Hörster, Maria António. 2017 [2014]. "Wie Kafka, Goethe, Rilke & Co. in die Abenteuer von Álvaro de Magalhães' 'Triângulo Jota' gerieten". In *O CIEG abre as suas portas 2010-2011. Literatura – Linguística – Tradução, cadernos do cieg*, 33. Rogério Paulo Madeira, Maria António Hörster (coord.), 41-60. Coimbra: CIEG / Minerva Coimbra.

Hörster, Maria António e Isabel Pedro dos Santos. 2011. "Memórias culturais na literatura infanto-juvenil portuguesa contemporânea. O caso da série 'Triângulo Jota', de Álvaro Magalhães". *Revista de História das Ideias. Artes*, volume 32, 437-458.

Kästner, Erich. 2003. *Emil und die Detektive. Emil und die drei Zwillinge*. Mit Illustrationen von Walter Trier. Jubiläumsausgabe zum 75. Geburtstag des Cecilie Dressler Verlags, Hamburg / Zürich: Cecilie Dressler Verlag / Atrium Verlag. [= *Emil*]

Kästner, Erich / Almeida, Virgínia de Castro e. 1970. *Emílio e os detectives*. Ilustração e capa de José Cambraia, 8.ª edição. Lisboa: Livraria Clássica Editora. [= *EVCA*]

Kästner, Erich / Júdice, Maria Augusta. 1989. *Emílio e os detectives*. Lisboa: Vega [= *EMAJ*]

Kästner, Erich / L. Faisans-Maury. 1931. Émile et les détectives. Roman pour les enfants. Traduit par Madame L. Faisans-Maury et illustré par Walter Trier, Paris : Librairie Stock. [= Émile]

Lathey, Gillian (ed.). 2006. *The Translation of Children's Literature. A Reader*, Clevedon / NY / Ontario: Multilingual Matters.

Leal, Ivone. 2005. "Virgínia de Castro e Almeida". In *Dicionário no Feminino. (Séculos XIX-XX)*. Zília Osório de Castro, João Esteves (dir.), António Ferreira de Sousa, Ilda Soares de Abreu e Maria Emília Stone (coord.), 883-885. Lisboa: Livros Horizonte.

Mathieu, François. 2002. "Erich Kästner — ein deutscher Klassiker ins Französische übersetzt". In *Erich Kästners weltweite Wirkung als Kinderschriftsteller*. Bernd Dolle-Weinkauff, Hans-Heino Ewers (Hg.). Unter Mitarbeit von Ute Dettmar, 168-178. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Reichstein, Renate. 2004. "Erich Kästners Werke im Ausland". In *Erich Kästner Jahrbuch*, Band 3. Volker Ladenthin (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann.

Shavit, Zohar. 2003. *Poética da literatura para crianças*. Lisboa: Caminho.

Springmann, Luke. 2002. "The Disney Trap oder Erich Kästner im amerikanischen Kino". In *Erich Kästners weltweite Wirkung als Kinderschriftsteller*. Bernd Dolle-Weinkauff, Hans-Heino Ewers (Hg.). Unter Mitarbeit von Ute Dettmar, 68-76. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Toury, Gideon. [1]1995, 2012. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Revised edition. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

van Dijk, Teun A. 1998. *Ideology: a multidisciplinary approach*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.

"Virgínia de Castro e Almeida". Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2019 [acedido a 2018-12-15].

Construção da imagem literária da Rússia pré-revolucionária no romance soviético traduzido durante o regime do Estado Novo. O lado moral do "espectro soviético"

Nonna Pinto
Mestre em Tradução pela Faculdade de Ciências Humanas
Universidade Católica Portuguesa

Resumo A Revolução Bolchevique de 1917 levou Portugal a interromper as relações diplomáticas com a Rússia, tendo durado este corte até 1974. Embora o Portugal salazarista e a Rússia estalinista fossem países ideologicamente antagónicos, ambos foram governados por regimes ditatoriais. A literatura clandestina em Portugal, incluindo obras traduzidas de escritores soviéticos, foi uma tentativa de contornar a censura, e/ou outra supressão. Mas, em muitos casos, os censores eram favoráveis à circulação de obras provenientes da URSS.

Que imagem da Rússia, dos seus sentimentos, costumes e mentalidades, proporcionam estas traduções, feitas e autorizadas a circular durante o Estado Novo?

O presente artigo visa apresentar os resultados de um estudo de caso sobre a tradução portuguesa (indireta) (1941) do romance *O músico cego* (1.ª ed. em 1888) do escritor russo e soviético Vladimir Korolénko, procurando contribuir para o alargamento do conhecimento sobre o fenómeno literário durante o Estado Novo e das relações que se estabeleceram com autores e textos soviéticos.

Com a finalidade de identificar as possíveis fontes intermediárias desta tradução, o nosso estudo inclui uma análise comparativa das quatro traduções diretas do romance: duas inglesas (1890), duas francesas (1895 e 1931), e as três edições do romance (1.ª, 6.ª e 8.ª) em língua russa.

1. Introdução

A Revolução Bolchevique de 1917 levou Portugal a interromper as relações diplomáticas com a Rússia, tendo durado este corte até 1974. Contudo, os contactos não deixaram de existir neste hiato de 57 anos. Devido ao esforço de cerca de 44 tradutores, mais de 108 volumes de narrativas ficcionais de aproximadamente 50 autores soviéticos foram traduzidos e publicados em Portugal entre 1934-1974. A circulação da maioria destas obras foi interdita por diversas razões. Apesar de não haver autores ou temas a serem categoricamente rejeitados *a priori* e de cada caso ser especial (Seruya and Moniz 2008: 10), a censura do Estado Novo, segundo evidenciaram as investigadoras, tinha uma agenda antidemocrática bastante definida:

> We can conclude that the restrict sphere of the foreign book censorship clearly illustrates the antidemocratic agenda of Estado Novo: it was forbidden to become familiar with more crude or unpleasant aspects of life (**realism**), to think and discuss about possible worlds (**speculation**), to let senses and instinct play their role (**sexual moral and social dissolution literature**), to read about adverse regimes and ideologies (**propaganda**). (*ibid*.: 20)

De acordo com José Cardoso Pires, o desejo de Salazar era transformar a censura "numa sintaxe do pensamento": tornando-a não apenas uma profilaxia usada pelo Estado contra manifestações indesejáveis, mas também um meio de criar atitudes conformistas da mente.

> Ce petit dictateur dont le nom m'échappe — the phrase with which Bernasos dismissed Premier Salazar of Portugal — was determined to transform censorship into a syntax of thought: it was to become not only a prophylactic used by the State against undesirable manifestations, but also the means of creating conformist attitudes of mind.
>
> Through censorship, Salazar sought first and foremost to isolate the citadels of Portuguese culture and ultimately even Portugal itself from the contemporary world. (Pires 1972: 93)

Para o Estado Novo o "socialismo soviético" passou a servir de espectro, usado para amedrontar a população insatisfeita com o governo absoluto e justificar a continuação da sua própria existência (Futscher 2012). Assim, em muitos casos, os censores eram favoráveis à circulação de obras provenientes da URSS. Certos "dramas morais", que descreviam as dificuldades da vida no país dos sovietes, "sob o ponto de vista de alimentação, alojamento e etc.", não ofereciam razões para a sua proibição em Portugal. É o caso, por exemplo, da obra de Victor Nekrásov (1911-1987)[1], *A cidade Natal*[2], bem como de algumas das obras de Maxim Górki (1868-1936). Segundo o capitão José da Silva Dias

---

[1] Por razões políticas, o escritor deixou a URSS, tendo vivido em Paris, onde faleceu.

[2] "Com sêr obra de um escritor russo, mesmo contemporanio, não quer dizer que seja um livro inconveniente ou de proibir.
Trata-se da descrição da vida, durante o final da última guerra, numa cidade russa da retaguarda, donde é natural e onde regressa, ferido em combate, um capitão, cuja vida constitui o entrecho do romance.
Este entrecho resume-se, a bem dizer, no drama sentimental do marido traído pela mulher, ligada a outro homem que lhe matou a fome, mas com a qual ele volta a juntar-se, perdoando-lhe, pelo que ela sofreu durante a ocupação alemã e mesmo depois.
À margem ou como fundo deste drama moral, são apresentadas as dificuldades da vida na retaguarda, sob o ponto de vista de alimentação, alojamento, etc.

(o subdirector dos serviços de Censura), Górki era um "escritor, bem conhecido entre nós, [que] foi um revolucionário, mas não é considerado comunista" (R4748/1952)[3]. Ou, ainda, o canónico escritor do realismo socialista Vladimir Korolénko (1853-1921), que "contribuiu com seu talento para a defesa do homem contra a fealdade do sistema capitalista" (Kótov 1953)[4], considerado um escritor progressista da geração dos escritores russos da segunda metade do século XIX, sempre bem tolerado durante o regime do Estado Novo.

As obras de Korolénko traduzidas para língua portuguesa e editadas entre 1930 e 1974 incluem livros de contos (*O sonho de Macar* [1930], *A voz do vento* [1930], *O dia de juízo* [1940], *As sombras* [1940]); antologias (*Os ruídos do bosque* [1959], *As árvores têm medo* (publicado s/data); a novela *Em má companhia* [1966] e o romance *O músico cego*). "É um romance com fundo moral", considera o censor adjunto (assinatura ilegível), autorizando a circulação da tradução desta obra em 1942 (R1746/1942).

O músico cego, traduzido por Natércia Caramalho, é o romance que mais reedições teve, todas publicadas na editora Sírios. A primeira edição foi em 1941, e a segunda em 1945. A editora Europa-América publicou a mesma tradução em 1958 e em 1971.

Como foi possível, através da tradução, transformar um canónico escritor soviético num moralista e progressista à semelhança dos escritores russos da segunda metade do século XIX? Que imagem da Rússia, dos seus sentimentos, costumes e mentalidades, proporciona esta tradução, feita e autorizada a circular durante o Estado Novo?

O presente artigo *visa* apresentar os resultados de um *estudo* de caso sobre a tradução portuguesa do romance *O músico cego* (1.ª ed. em 1888) do escritor russo e soviético Vladimir Korolénko, procurando contribuir para o alargamento do conhecimento sobre o fenómeno literário durante o Estado Novo e estudando as relações que se estabeleceram com autores e textos soviéticos.

Com a finalidade de analisar todos os elementos paratextuais das diferentes edições deste romance, foi efetuado um levantamento de todas as reedições desta obra no período entre 1934 e 1974. Além disso, pesquisaram-se as possíveis fontes intermediárias desta tradução.

Não contém o livro (quer sob o ponto de vista político, quer moral) nada que justifique a sua interdição, pelo que julgo dever ser autorizado.» / O leitor: Capitão José Brandão Pereira de Mello (R6629/1960).

[3] Estas referências incluem número do relatório e respetiva data de emissão.

[4] [отдавшего свой талант на защиту человека от уродств капиталистического строя.] A tradução desta citação e de todas as seguintes, em que o original aparece em notas de rodapé, são de minha autoria.

O ponto de partida do nosso estudo consiste na análise comparativa das cinco traduções do romance: a portuguesa (indireta) (1941), duas inglesas (1890), duas traduções francesas (1895 e 1931) e as três edições do romance (1.ª, 6.ª e 8.ª) em língua russa.

2. Enquadramento histórico-político

2.1. Nota biográfica

Vladímir Galaktionovitch Korolénko foi um escritor, publicista e ativista dos direitos humanos russo. Foi eleito membro honorário da Academia de Ciências de São Petersburgo, entre 1900 e 1902, e da Academia Russa de Ciências, em 1918. Além das principais obras de Korolénko acima referidas destaca-se o romance autobiográfico *Istoria moego sovremmenika* [*A história do meu contemporâneo]* (1905-1921), publicado pela primeira vez em livro em 1922.

Entre 2011 e 2013, em resultado de uma cuidadosa análise, realizada pela investigadora T. M. Makagónova, do extenso arquivo pessoal de V. G. Korolénko relativo ao período de1914-1921, foram publicadas, na Rússia, em três volumes, as obras inéditas do autor: diários e notas[5]. Esta publicação, organizada por ordem cronológica dos manuscritos, tem por objetivo dar a conhecer ao leitor moderno as facetas do grande escritor, até então desconhecidas. Os factos biográficos ajudam-nos a compreender por que razão os seus diários, cartas e outros escritos permaneceram inéditos durante quase um século.

Vladímir Korolénko nasceu em 1853, em Jitómir (uma cidade do antigo Império Russo, atualmente localizada em território ucraniano). Era filho de um funcionário do departamento judicial, oriundo de uma família de cossacos, e de mãe católica, de origem polaca. Em 1868, o pai morreu, deixando a família sem qualquer meio de subsistência.

Por mais do que uma vez o jovem Korolénko começou estudos universitários, ingressando, por ordem cronológica, na Universidade Politécnica de São Petersburgo, em 1871, na Academia Agrícola e Florestal Petróvski, em Moscovo, em 1874, e no Instituto de Mineração de São Petersburgo, em 1877. Crítico do regime czarista e defensor ativo dos direitos humanos, não terminou nenhuma dessas faculdades devido aos vários aprisionamentos por razões políticas e a longos exílios no distrito administrativo de Viátka e na região da Iacútia, onde foi buscar o rico material para a sua futura escrita.

---

[5] *Неизданный В. Г. Короленко*. Публицистика: [Публицистика, письма, дневники, записные книжки: в 3 т.] / В. Г. Короленко; сост., вступ. ст. и коммент. Т. М. Макагонова, И. Т. Пяттоева; М.: Пашков Дом, 2011-2013. ISBN 978-5-7510-0530-6.

Em 1893, Korolénko fez uma viagem aos EUA e à Europa Ocidental. As impressões desta viagem refletiram-se particularmente na novela *Bez iazyka* [Sem língua], de 1895. Entre 1896 e 1900, viveu em São Petersburgo, onde, juntamente com N. K. Mikhailóvski, editou a revista *Russkoe bogatstvo* [Riqueza Russa]. Em 1902, mudou-se para Poltáva, onde viveu até à sua morte, em 1921 (Petelkin 2013: 23).

2.2. Como acolheu a Revolução de Outubro

Como democrata e humanista convicto, Korolénko cedo se opôs ao terror bolchevique, escrevendo:

> O bolchevismo aboliu o próprio conceito de liberdade e justiça de todos os cidadãos. Proclamou abertamente a ditadura de uma única classe, ou melhor, nem mesmo a de uma classe, apenas da sua parte mais pobre com seus anseios, como um programa. O bolchevismo é a última página da revolução, que abandonou o estadismo, que reconhece a supremacia dos interesses de classe sobre os mais altos princípios da justiça, da humanidade e do direito. Com o bolchevismo, a nossa revolução desce para uma selva sombria sem caminhos definidos, da qual não existe saída. (Korolénko 2011, vol. 3: 215)[6]

V. D. Bontch-Bruévitch, encarregado até 1920 dos assuntos do Conselho dos Comissários do Povo (*Sovnarcom*), testemunhou mais tarde que o governo soviético tinha conhecimento da atitude desaprovadora de Korolénko em relação às ações dos Sovietes, que se distinguiam, nas suas palavras, por uma "crueldade excessiva" (Bontch-Bruévitch 1962). Segundo Bontch-Bruévitch, Lenine ordenou que o Comissário da Educação do Povo A. V. Lunatcharski entrasse em contacto com o escritor e tentasse demovê-lo das suas posições ou, literalmente, domesticá-lo. Em junho de 1920, em Poltáva, onde Korolénko vivia, ocorreu o encontro com Lunatcharski. Em 1923, Lunatcharski revelou aquilo que fora decidido entre eles: Korolénko deveria expor, por escrito, os seus pontos de vista sobre os acontecimentos no país (Lunatcharski 1965). Durante um ano, Korolénko escreveu e enviou seis cartas a Lunatcharski, mas a sua publicação nas páginas da imprensa soviética, juntamente com a resposta de

---

[6] [Большевизм упразднил самое понятие общей свободы и правосудия. Он прямо объявил диктатуру одного класса, вернее, даже не класса, а беднейшей его части с ее вожделениями, в качестве программы... Большевизм — это последняя страница революции, отрешившейся от государственности, признающей верховенство классового интереса над высшими началами справедливости, человечности и права. С большевизмом наша революция сходит на мрачные бездорожья, с которых нет выхода.]

Lunatcharski (como fora prometido), nunca aconteceu. Em 1922, uns meses depois da morte de Korolénko, as Cartas de Korolénko ao [comissário do povo] Lunatcharski foram editadas em Paris, inicialmente no jornal *Sovremennye zapiski* [Notas contemporâneas] N.º 9 e pouco depois numa edição em livro[7] com prefácio de *Dioneo* (o pseudónimo literário de I. V. Chklovski). Na União Soviética, as cartas de Korolénko foram publicadas pela primeira vez[8] apenas em 1988 no décimo número da revista *Novi Mir* [Novo Mundo] (Petelkin 2013: 22).

Nas suas cartas a A. V. Lunatcharski, V. Korolénko acusava os bolcheviques, apontando as ações que haviam cometido em três anos de ditadura do proletariado: destruição do sistema capitalista, condução do país a um "estado miserável", à fome global e a ausência de uma imprensa livre tal como de liberdade de voto.

Embora A. V. Lunatcharski nunca tivesse respondido às cartas de V. G. Korolénko, na primavera de 1921, no 10.º Congresso do POSDR (Partido Operário Social-Democrata Russo), a política do comunismo de guerra[9] foi abolida e anunciada a Nova Política Económica (NEP). Alguns meses depois, em 25 de dezembro de 1921, Vladimir Korolénko viria a falecer.

3. Esforços da censura soviética para a sagração do escritor

No tempo da União Soviética, a censura cuidadosamente "silenciava" o escritor, "filtrando" e mantendo inéditos os escritos de Korolénko em que ele criticava ou até se opunha ao governo vigente. Com o fim de o "sovietizar", louvava-o como lutador contra o czarismo e o capitalismo, tornando-o um dos principais escritores do recém-construído cânone literário soviético. Porém, fora da Rússia, devido às cartas publicadas em Paris, Korolénko ganhou a fama de opositor ao bolchevismo. No que diz respeito às suas obras literárias, estas

---

[7] Korolénko, V. G. 1922. *Cartas ao [comissário do povo] Lunatcharski*. Paris: Zadruga. // Короленко В. Г., 1922, Письма к Луначарскому, Париж: Задруга.

[8] *Novi Mir/Новый мир*, 1988 (№ 10, с. 198-218).

[9] Comunismo de Guerra: uma política económica do governo soviético durante a Guerra Civil entre 1918-1920. As principais características do comunismo de guerra são: a abolição das relações dinheiro-mercadoria, o sistema de distribuição de abastecimento da população com alimentos e bens de primeira necessidade, a nacionalização da indústria, o monopólio estatal do comércio, uma restrita proibição de "especulação" (comércio privado) e a apreensão forçada de produtos agrícolas dos camponeses. Foi cancelada em março 1921 e substituída pela "Nova Política Económica" (NEP), com a restauração das relações mercadoria-dinheiro e permissão, dentro de certos limites, do comércio privado.

foram valorizadas por razões diferentes, consoante o país que as acolhia, tanto na União Soviética como fora das suas fronteiras. Assim, segundo um importante crítico soviético, A. Kótov,

> [a] escrita de Korolénko goza de uma grande popularidade no nosso país. O povo soviético honra-o como um escritor de destaque que contribuiu com seu talento para a defesa do homem contra a fealdade do sistema capitalista. Ele é visto como um patriota ardente que acreditou nas poderosas forças do seu povo. [...] Os livros do escritor foram traduzidos em praticamente todas as línguas dos povos da União Soviética, incluindo as línguas dos povos sobre os quais Korolénko escreveu naquela época e que não tinham a sua própria linguagem escrita e viviam sob a monstruosa opressão do czarismo. As suas obras, incluídas na rica herança da literatura clássica, não perderam o seu significado artístico e até agora continuam a servir na luta contra as forças reacionárias mundiais tenebrosas. (Kótov 1953: X)[10]

Perante este diverso acolhimento, importa abordar a receção da sua herança literária em Portugal do Estado Novo, o que faremos na secção seguinte.

4. As obras de Korolénko em Portugal no período entre 1934-1974

Korolénko é talvez o único escritor soviético[11] bastante bem representado em Portugal no período entre 1934 e 1974, tendo em conta a quantidade das obras traduzidas, a importância que lhe foi atribuída e a periodicidade das reedições. Como já foi dito acima, sendo considerado o escritor progressista da geração dos escritores russos da segunda metade do século XIX, foi sempre bem tolerado durante o regime do Estado Novo.

Assim, a primeira obra de Korolénko, publicada pela editora lisboeta Spartacus, em 1900[12], e de novo trinta anos mais tarde, na mesma editora e com a

---

[10] [В нашей стране творчество Короленко пользуется широкой популярностью. Советские люди чтят его, как выдающегося писателя, отдавшего свой талант на защиту человека от уродств капиталистического строя. Они видят в нем горячего патриота, варившего в могучие силы своего народа. [...] Книги писателя переведены почти на все языки народов Советского Союза, в том числе и на языки тех народов, о которых Короленко писал тогда еще, когда они не имели своей письменности и жили под чудовищным гнетом царизма. Его произведения, вошедшие в богатое наследие классической литературы, не потеряли своего художественного значения и продолжают служить и сейчас делу борьбы с темными силами мировой реакции.]

[11] Por escritor soviético subentende-se qualquer escritor que escrevia em língua russa, após 1917, proveniente da antiga União Soviética.

[12] Segundo o registo da PORBASE.

indicação de "tradução directa do russo" sem indicar o nome do tradutor, foi *O sonho de Macar* [Son Makara]. Em 1940, segundo o registo da PORBASE, (o próprio livro não menciona o ano da edição), seguiu-se-lhe *O dia de juízo*, uma novela traduzida diretamente do russo por Lia Tavares, incluída na antologia *5 Obras-Primas da Novela Universal* da Portugália editora. O prefácio esclarece parcialmente a identidade da tradutora:

> [...] Korolénko, grande escritor russo, que pela primeira vez é traduzido em português sem intercursos de línguas estranhas. Directamente vertido do russo por uma senhora de nacionalidade polaca, que muito bem conhece a língua e a região do autor de *O dia de juízo*, dir-se-á que nunca antes soubéramos o que era a frescura, a graça e o colorido de Korolénko. (Korolénko 1940: 11)

A novela *As árvores têm medo*, publicada pela editora Portugália e traduzida por António Ramos Rosa (1924-2013), saiu sem data. A antologia de contos *Os ruídos do bosque*, da editora Fomento de Publicações, foi publicada em 1959, e a novela *Em má companhia*, traduzida novamente por António Ramos Rosa, foi publicada pela editora Edições Paulistas, em 1966. A novela *O músico cego* foi traduzida por Natércia Caramalho (1914-2004?) e teve reedições, todas publicadas pela editora Sírios. A primeira edição foi em 1941 e a segunda em 1945. A editora Europa-América publicou a mesma tradução em 1958 e em 1971.

A primeira edição de 1941 é acompanhada por uma nota da tradutora. Entre as observações é de destacar a transcrição peculiar do nome do escritor para "Wladimiro[13] Galaklionovitch Korolénko" e da sua cidade natal para "Fitonia" (uma cidade mítica, que não existe no mapa mundial). A nota de Natércia Caramalho posiciona Korolénko no lugar "deixado por Tolstói" (Korolénko 1941: III) no coração do povo russo, sublinhando que o autor morreu em 1921, ou seja, viveu uma pequena parte da sua vida no período soviético e, consequentemente, apresenta nada ou pouco de "soviético", enquanto as "novelas de Korolénko, que são a expressão viva da vida russa na segunda metade do século passado, têm aquele suave naturalismo que tanto se distingue no movimento intelectual da Rússia do século XIX, e tanto nos encanta pelo seu misto de tristeza e de doçura" (*ibid*.).

A edição de 1958 da Europa-América publica a mesma nota de Natércia Caramalho, mas intitula-a de "Biografia" e introduz uma correção na grafia do nome próprio do escritor — Vladimiro.

---

[13] "Wladimir" é a grafia polaca do nome russo "Владимир" [Vladimir — é a grafia portuguesa, inglesa ou francesa deste mesmo nome]. (O alfabeto polaco não usa os caracteres cirílicos, é baseado no alfabeto latino.)

A edição de *O músico cego* de 1971 já não publica esta nota, mas, baseando-se nela, aparece uma outra na contracapa do livro, corrigindo a cidade «Fitonia» para "Jitómir" e explicando o desterro de Korolénko em 1879 "devido às suas ideias liberais".

Ao longo destas edições o prefácio menciona sempre que em Nijni Novegorod Korolénko "conheceu Gorki, a quem acompanhou e acarinhou nas suas primeiras novelas", considerando a escrita de Korolénko como ponte de diálogo entre as gerações pré- e pós-revolucionárias.

5. As 15 edições de *O músico cego* na Rússia

O músico cego teve mais de 15 edições na Rússia czarista durante a vida do autor. É de destacar que Korolénko introduzia alterações em cada uma delas. As alterações mais significativas encontram-se na 6.ª edição (1898), que se tornou canónica, por ser a mais divulgada e, consequentemente, a mais conhecida. Além disso, Korolénko escreveu um prefácio "Do autor" para esta 6.ª edição, que seria sempre mantido em todas as reedições posteriores. Algumas estão guardadas no arquivo da Biblioteca Estatal da Rússia[14]. O Anexo 1 apresenta a lista das edições do romance *O músico cego*, constantes do catálogo desta biblioteca. No referido prefácio, Korolénko revela os principais motivos que o levaram a introduzir alterações:

> Estou a sentir que a revisão e os acréscimos feitos à narrativa, que já teve várias edições, são inesperados e exigem alguma explicação. O principal motivo psicológico do esboço[15] é uma atração para a luz instintiva e orgânica. Daí vem a crise espiritual do meu protagonista e a sua resolução. Tanto em críticas verbais quanto impressas, acontecia-me encontrar uma objeção, que me parecia bem fundamentada: na opinião dos objetores, este motivo está ausente nos cegos de nascença, que nunca viram a luz e, portanto, não deveriam sentir-se privados do que não conhecem. Este raciocínio não me parece ser correto [...]. No entanto, devo admitir que esse motivo entrou no meu trabalho como algo deduzido *a priori*, tirado apenas da imaginação.
>
> E só alguns anos após o meu esboço começar a ser editado em livro, tive sorte, durante uma das minhas excursões, de os [os cegos de nascença] observar diretamente. [...] Desde então, esse episódio que, na minha opinião, era decisivo

[14] Neste momento, ao abrigo da lei em vigor sobre acessibilidade livre à literatura nacional do país, a primeira edição (1888), a 6.ª e a 8ª foram digitalizadas e encontram-se disponíveis para a consulta no *site* da Biblioteca. As restantes edições estão a aguardar digitalização e por isso ainda não estão disponíveis para consulta.

[15] Korolénko designa *O músico cego* de "esboço".

> nessa questão — pesava na minha consciência com cada nova edição do meu esboço, e apenas a dificuldade de retomar o tema antigo me impediu de o apresentar mais cedo. Agora ele é a componente mais significativa dos acrescentos incluídos nesta edição. O resto surgiu no caminho, já que, depois de tocar o tema antigo, eu não me podia limitar à inserção mecânica e o trabalho da imaginação, que entrou nos antigos carris e se refletiu naturalmente nas partes adjacentes da história.
>
> 25 de fevereiro de 1898[16]

As observações feitas por Korolénko foram a parte mais significativa das adições incluídas na 6.ª edição.

5.1. Resumo do romance *O músico cego*

Quase toda a narrativa do romance se desenvolve numa rica herdade (senhorio) do fim do século XIX do Sudoeste da Malo-róssia (Pequena Rússia), território que na altura fazia parte do Império Russo. A "Senhora Popelska, em solteira Jatzenko", esposa de um "grande proprietário (seria mais correto 'latifundiário') do Sudoeste" deu à luz um filho — Pedro, que se revelou cego de nascença. No desenvolvimento da narrativa, o leitor é levado a observar a vida desta criança que, desde o seu nascimento e até à adolescência, não vivencia o mundo através do sentido da visão. Além disso, através da leitura toma conhecimento de uma forma de perceção da vida e do quotidiano muito diferente da habitual.

---

[16] [Чувствую, что пересмотр и дополнения в повести, выдержавшей уже несколько изданий, являются неожиданными и требуют некоторого объяснения. Основной психологический мотив этюда составляет инстинктивное, органическое влечение к свету. Отсюда душевный кризис моего героя и его разрешение. И в устных, и в печатных критических замечаниях мне приходилось встречать возражение, по-видимому, очень основательное: по мнению возражающих, этот мотив отсутствует у слепорожденных, которые никогда не видели света и потому не должны чувствовать лишения в том, чего совсем не знают. Это соображение мне не кажется правильным [...] Должен, однако, признаться, что этот мотив вошел в мою работу, как априорный, подсказанный лишь воображением. Только уже несколько лет спустя после того, как мой этюд стал выходить в отдельных изданиях, счастливый случай доставил мне во время одной из моих экскурсий возможность прямого наблюдения. [...] С тех пор этот эпизод, — по моему мнению, решающий в указанном вопросе, — лежал на моей совести при каждом новом издании моего этюда, и только трудность браться снова за старую тему мешала мне ввести его раньше. Теперь он составил самую существенную часть добавлений, вошедших в это издание. Остальное явилось попутно, так как, — раз тронув прежнюю тему, — я уже не мог ограничиться механической вставкой, и работа воображения, попавшего в прежнюю колею, естественно отразилась и на прилегающих частях повести. 25 февраля 1898 г.]

Protegido pelos pais, o cego cresceu e "desenvolveu-se como uma flor de estufa, bem abrigada das diversas e bruscas influências da vida, que seguia a sua rota tumultuosa longe deste círculo" (Korolénko 1941: 120). Isolado do resto do mundo, "mantinha-se o cego, como nos primeiros dias da sua existência, o centro em volta do qual se movia toda a vida do castelo" (no original, "casa senhorial") (*ibid.*). Foi educado sob a orientação do tio Máximo (o irmão da mãe), um "herege" veterano inválido da Segunda Guerra da Independência Italiana de 1859, onde conquistara a fama de "sustentáculo verdadeiro de Garibaldi"» (*ibid.*: 8) e "que, no dizer dos proprietários locais, tinha pacto com o demónio e desprezava o papa. Bem entendido que, procedendo assim, Máximo tinha perdido, já havia muito, a sua alma ardente de cismático" (*ibid.*: 7). Foi a brilhante ideia do tio de integrá-lo [o seu cego protegido] plenamente nos múltiplos aspectos do dia a dia a fim de o tornar, não um pária, mas sim um membro activo da sociedade. O interesse pela música foi despertado no rapaz por um "bondoso" servo da família, o palafreneiro Jokhime. Um "mujique ucraniano tão grosseiro", mas que era um músico "competente para dominar um violino", sendo que "ninguém tocava melhor"[17] (*ibid.*: 40). Ele aceita o seu destino de escravo, uma vez que não vê nenhuma hipótese de adquirir a liberdade. O original russo evoca e deixa em aberto a questão que o próprio leitor tem de resolver: quem é, afinal, o músico cego? O rapaz cego, filho do patrão, ou o seu escravo, o músico Jokhime? Esta possibilidade de leitura não existe nem nas traduções francesas, nem nas inglesas, tampouco na portuguesa.

O triste idílio da herdade é animado pela presença de uma amiga de Pedro, Evelina, oriunda de uma antiga família da nobreza polaca. O pai de Evelina era o rendeiro da herdade vizinha e desde a infância que Evelina crescia junto de Pedro, que "permanecia no centro dum universo obscuro e formidável".

> Dir-se-ia que tudo se passava no melhor dos mundos... A mãe via que a alma do filho, encerrada desta maneira, dormitava num delírio enfeitiçado, mentiroso, mas tranquilo e temia violar esta paz. [...] O pai, Sr. Popelsky, dirigia na perfeição a sua herdade, mas não se preocupava de forma nenhuma com qualquer coisa que dissesse respeito à carreira do filho. [...] [J]á estava habituado a que as coisas se arranjassem por si. Só o tio Máximo [...] suportava com custo esta tranquilidade, que ele aceitava somente como um estado de coisas provisório, que fazia *volens nolens* parte dos seus planos. Achava bem, mesmo necessário, dar repouso a Pedro, torná-lo forte, para que pudesse prevenir-se contra os bruscos repelões da vida. (*ibid.*: 122)

---

[17] A tradução nunca designa Jokhime como "servo", tratando-o apenas como "mujique" ou simplesmente "palafreneiro". Este, por sua vez, trata a sua senhora por "patroa".

Para este fim, com a intenção de romper o círculo vicioso e abrir a porta da estufa, para deixar entrar uma corrente de ar fresco, o tio Máximo convidou para a casa os jovens, que foram descritos no romance como rudes e cínicos, porque combatiam e ridicularizavam as ideias dos seus pais, do mesmo modo que fazia a personagem Bazárov do romance *Pais e Filhos*, de Ivan Turguenev (1818-1883).

Este encontro torna-se decisivo para Pedro que, a partir deste momento, passa a estar atento à vida exterior e, abrindo o coração às desgraças dos pobres, "recobrou a vista". O epílogo do romance mostra Pedro como membro ativo da sociedade, um lutador que, através da sua música, "vencia a alma dessa multidão dizendo-lhe toda a profundidade e todo o horror da verdade que governa a vida..." (*ibid*.: 267).

Mas como estava então a vida "para lá deste ambiente de magia"? Para perceber toda a tensão da situação, toda a fragilidade desta "estufa artificial" criada para proteger o cego (sendo legítima a desconfiança do leitor em relação à imagem idealizada da vida da herdade), torna-se necessário relembrar os principais acontecimentos históricos que, apenas umas décadas depois do tempo da narrativa, provocaram a queda do Império Russo.

5.2. Contextualização histórica do romance

Em 1861, foi levada a cabo a primeira e a mais importante das reformas liberais de Alexandre II da Rússia, conhecida como Reforma Camponesa de 1861 ou a Reforma Emancipadora. Esta reforma significou o fim da dependência servil a que era submetido o campesinato russo. Como base legal para a implementação da reforma, surgiu o Manifesto de Emancipação que, em 3 de março de 1861 (19 de fevereiro de 1861, no calendário Juliano), proclamou a libertação dos servos domésticos e dos que trabalhavam em terras do senhorio. O Manifesto foi seguido de uma série de decretos e resultou na outorga de plenos direitos de cidadãos livres aos servos, capacitando-os para estabelecer negócios próprios, bem como para comprar as terras em que habitavam e trabalhavam. Podiam também casar-se sem precisar de permissão. Todavia, os servos domésticos, uma vez emancipados, não eram autorizados a comprar terras. Com este édito, mais de vinte e três milhões de pessoas, mas apenas nas regiões centrais do império, foram emancipadas (Mee, Hammerton and Innes 1907: 5193), enquanto nas regiões periféricas do Império a dependência servil dos camponeses persistiu até 1912-1913. O facto de mais de 40% das terras da Rússia continuarem na posse dos latifundiários, enquanto os camponeses permaneciam na miséria, tornou o império russo uma verdadeira "panela de

pressão". Em 13 de março de 1881, Alexandre II foi assassinado por militantes do movimento niilista[18]. O niilismo representou uma reação contra as antigas conceções religiosas, metafísicas e idealistas.

6. Análise comparativa de traduções

Sabendo que a maioria das traduções portuguesas de autores russos foi feita a partir do francês ou, mais tarde, do inglês, com a finalidade de se identificar a fonte para a tradução portuguesa de *O músico cego* de 1941, que será a edição de referência no estudo comparativo dos diversos textos, realizou-se uma pesquisa nas seguintes bibliotecas: Bibliothèque nationale de France, The British Library e The Library of Congress.

Foram encontradas 4 traduções publicadas antes de 1941 (a data da primeira tradução portuguesa).

Duas em inglês, ambas datadas de 1890, traduzidas uma por Aline Delano e outra por Sergius Stepniak e W. Westall; e duas em francês, uma traduzida por L. Golschmann e E. Jaubert, datada de 1895, e outra traduzida por Zinovy Lvovsky, datada de 1931.

Para saber qual a edição russa que serviu de fonte para as traduções inglesas, francesas e, consequentemente, para a portuguesa, foram analisadas as digitalizações de três edições russas: a 1.ª, a 6.ª e a 8.ª

A grafia dos nomes próprios dos protagonistas do romance na versão portuguesa é idêntica à da grafia das traduções em francês e muito diferente da grafia das traduções inglesas. Este facto, logo à partida, faz-nos pensar que a tradução portuguesa foi realizada a partir de uma das traduções francesas e não das inglesas[19]. A análise comparativa das traduções permite deduzir que a tradução portuguesa foi realizada a partir da tradução francesa de 1931.

Mantendo uma estrutura narrativa do início ao fim, todos os tradutores efetuaram cortes com o fim de alterar o texto no sentido de uma idealização da realidade russa do final do século XIX. Ou seja, transformam as relações sociais do feudalismo existentes na Rússia até 1905 (obediência silenciosa dos

---

[18] Na Rússia, aplicou-se o termo "niilista" ao movimento revolucionário durante a segunda metade do reinado de Alexandre II. Os primeiros niilistas, seguidores das ideias de Pisarev (1840-1868), exigiram que a realização do progresso social só fosse possível a partir de uma reconstrução científica da sociedade. Desde 1870, alguns seguidores do niilismo adotaram formas de protesto mais radicais, com uma mentalidade coincidente com o movimento anarquista.

[19] Exemplo: o nome do escravo Иохим [Iohim] — na versão russa original; Jokhime — na grafia portuguesa; Jokhime — em ambas as traduções francesas; Tokim — na tradução inglesa de Sergius Stepniak and W. Westall (1890), e Joachim — na tradução inglesa de Aline Delano (1890).

escravos) em relações idealizadas entre "patrão" e "trabalhador assalariado", como se não existisse escravatura.

6.1. Exemplos de tradução e de cortes

Exemplo n.º 1

A palavra "escravo" é utilizada na tradução portuguesa uma única vez, vagamente referindo os acontecimentos genéricos da história mundial, muito remotos em relação ao lugar da narrativa. Ou seja, a tradução oculta a existência da escravidão na Malo-róssia (Pequena Rússia) no fim do século XIX, tempo em que decorre a narrativa, cortando a ligação entre o tempo da ação e o tempo histórico:

> Farias melhor em nos cantar uma canção, se é que sabes, bem entendido, uma canção antiga. Eh! [...]
>
> — E será uma **canção de escravos**? — preguntou o pequeno. — Eu conheço a língua — Máximo suspirou. **Romântico puro, sonhava sempre com a liberdade de todo o mundo**.
>
> — Não, menino. **Não são cantigas de escravos**. Pelo contrário, são canções de um povo forte, vigoroso e livre. Teus avós, pelo lado materno, cantavam-nas nas estepes que limitam o Dnieper, o Danúbio o Mar Negro. (*ibid*.: 68; realces nossos)

Ao contrário, o original refere as canções dos servos da Malo-róssia em comparação com as canções muito antigas dos livres cossacos de Zaporozhian Sich, um estado independente que mais tarde se tornou o estado semiautónomo Cossaco entre os séculos XV a XVIII, sendo um protetorado russo e prestando vassalagem ao Czar, mas governado por Hétmanes cossacos. O território de Sich, por ordem da czarina Catarina II da Rússia, foi incluído como província na Pequena Rússia. E os referidos "escravos" ou "servos" são um facto histórico no tempo da ação.

Tradução literal:

> É melhor cantares uma canção para nós, se tiveres jeito, — uma boa canção antiga. [...] — E esta será uma **canção dos** "escravos"? — perguntou o menino. — **Eu sei a língua dos escravos**. Maxím suspirou. **Era um romântico e em tempos sonhara com uma nova Zaporozhian Sich**. — Ah, pequeno! Estas não são as canções dos servos... Estas são as canções de uma nação forte e livre. Os teus

> avôs maternos cantavam-nas nas estepes ao longo do Dnieper, e ao longo do Danúbio e do Mar Negro... (Korolénko 1901: 56; realces nossos)[20]

A tradução francesa de 1931 por Zinovy Lvovsky, que nos parece ser mais próxima da versão portuguesa, também evita a utilização de palavra "escravo" ao longo da narrativa, substituindo-a por "valet", com uma única exceção apresentada neste excerto:

> — Tu ferais beaucoup mieux de nous chanter une chanson, si tu sais, bien entendu... une bonne vieille chanson, eh? [...]
>
> — Est-ce que cela sera une **chanson de serf**? Demanda l'enfant. J'en connais la langue.
>
> Maxime poussa un soupir. **En romantiquer pur, il rêvait toujours à la libération de tout le monde.**
>
> — Non, mon petit. **Ce ne sont pas des chansons de serfs.** Bien au contraire, ce sont les chansons d'un people fort, vigoureux, libre. Tes grand-pères, du côté de ta mère, les chantaient dans les steppes que limitent le Dnieper, le Danube et la Mer Noire. (Korolenko 1931: 67-68; realces nossos)

A tradução francesa de 1895, de L. Golschmann e E. Jaubert, nunca emprega a palavra "escravo", nem mesmo no excerto em análise:

> Une bonne chanson ne peut pas être comparée à un air de chalumeau, pourvu qu'elle soit bien chantée. [...]
>
> — Est-ce que ce sera une **chanson de valet** [*]? demanda le petit garçon. Je comprends ce langage.
>
> Maxime soupira.
>
> — Eh! mon petit! **Ce ne sont point des chansons de valet**... Ce sont les chansons d'un people libre et fort. Tes aïeux maternels les chantaient dans les steppes, sur le Dnieper, sur le Danube et sur la mer Noire... (Korolenko 1895: 55-56; realces nossos)

[*] Sans doute parce que les valets sont recrutés parmi les paysans.

---

[20] [Вот лучше спел бы ты нам песню, коли умеешь, — хорошую старую песню. [...]
— А это будет "хлопская" песня? — спросил мальчик. — Я понимаю "по-хлопски". Максим вздохнул. Он был романтик и когда-то мечтал о новой сечи. — Эх, малый! Это не хлопские песни... Это песни сильного, вольного народа. Твои деды по матери пели их на степях по Днепру, и по Дунаю, и на Черном море...] (Korolenko:1901 [8.ª ed.], p. 56).

A tradução inglesa de 1890 por Aline Delano, embora utilizando a palavra "escravo/slave" por uma única vez, parece-nos manter neste excerto o sentido original:

> "You had better sing us a song, if you know how, — a good song of our fathers' or grandfathers'." [...]
>
> "Is it to be a peasant's song?" inquired the boy. "I understand their language".
>
> Maxim heaved a sigh. "Ah, my dear boy, there are not slave songs; they are the songs of a strong and free people. Your mother's ancestors sang them on the steppes of the Dnièper, the Danube, and the Clack Sea." (Korolenko 1890: 81; realces nossos)

A tradução inglesa de 1890 por Sergius Stepniak e W. Westall suprime este diálogo, nunca usando a palavra "escravo".

Exemplo n.º 2

Os seguintes excertos de traduções do romance apresentam alterações e cortes efectuados com a finalidade de eliminar todas as passagens em que o "Senhor" perde em comparação com o seu "escravo". Aliás, tal como sempre ao longo do texto, a tradutora do texto português dispensa a palavra "escravo", substituindo-a por "palafreneiro" ou "ucraniano". As traduções inglesas substituem a palavra "escravo" por "stable boy", "unfeeling knave" or, simplesmente, por "detestable fellow". Esta é mais uma razão pela qual não pode servir como base para a tradução portuguesa. A tradução francesa de 1895 não refere nem "escravo", nem a palavra "ucraniano", tratando Jokhime somente por "valet" e por isso também não pode servir como base para a tradução portuguesa. A tradução francesa de 1931, à semelhança da tradução portuguesa, designa o Jokhime como "palefrenier" e "ukrainien", levando-nos à conclusão de que serviu como base para a tradução portuguesa. Todas as traduções transmitem a ideia de que o "senhor" teria sempre apenas um estatuto social mais elevado.

Aqui, a palavra "Senhora" entende-se como pessoa educada, culta e não como uma "misericordiosa Senhora" com autoridade feudal.

O exemplo *a*) da tradução portuguesa transmite a ideia de que o primeiro concerto caseiro que deu a "pobre mãe", a senhora que tinha tido lições de música anos antes, foi desastroso. Pode-se pensar que ela não tocava piano há muito tempo e por isso não teve sucesso. Ela ficou envergonhada e começou a odiar Jokhime pelo "olhar desprezível" que ele lhe lançou ao não gostar da música, enquanto o texto original transmite a ideia de confronto de classes.

O exemplo *b*) demonstra apenas dor e ciúmes, um sentimento materno natural, cujo filho "a abandona para fugir para Jokhime", preferindo a música de flauta de cana ao seu piano. O corte efetuado elimina a frase que a compara com o escravo e a inferioriza aos olhos do filho "a quem ela não é capaz de oferecer o mesmo vivo prazer".

Exemplo *a*)

> Este insucesso custou muitas lágrimas à pobre mãe. Todas as vezes que se lembrava do olhar desprezível do **palafreneiro Jokhime**, **depois do seu concerto verdadeiramente desastroso**, corava de vergonha, e **começou a odiar o infeliz ucraniano**. (Korolénko 1941: 56; realces nossos)

Exemplo *b*)

> Não é um sentimento, um sentimento de amor ardente pelo seu pobre filho, cego e desertado, **que a abandona para fugir para Jokhime?** [preferindo a flauta de Jokhime ao piano da mãe.] (*ibid*.: 58; realces nossos)

Tradução literal[21]:

> *a*)
> Este fracasso custou muitas lágrimas à pobre mãe — lágrimas e vergonha. Para ela, uma "**misericordiosa Senhora**" Popelskaia, que já estava a ouvir o trovão de aplausos do "público escolhido", **reconhecer-se derrotada tão cruelmente**, **e por quem?** — por um simples palafreneiro Jokhime com a sua tola flautazeca de cana! Quando ela se lembrava do seu olhar de desdém depois do seu malsucedido concerto, o rubor da raiva corava-lhe o rosto, e ela com toda a sinceridade odiava o "**escravo opositor**" (Korolénko 1888: 46 / 1901: 47-48; realces nossos)[22].
>
> *b*)
> O que é isso, senão um sentimento, um sentimento de amor ardente por seu filho infortunado pelo destino e cego, que foge dela para Joakhim e

[21] Este excerto do texto não apresenta qualquer diferença entre a 1.ª e a 8.ª edições.

[22] Много слез стоила бедной матери эта неудача, — слез и стыда. Ей, "милостивой пани" Попельской, слышавшей гром рукоплесканий "избранной публики", сознавать себя так жестоко пораженной, и кем же? — простым конюхом Иохимом с его глупою свистелкой! Когда она вспоминала исполненный пренебрежения взгляд хохла после ее неудачного концерта, краска гнева заливала ее лицо, и она искренно ненавидела "противного хлопа".

> **a quem ela não é capaz de oferecer, o mesmo vivo prazer?**[23] (Korolenko 1901: 49-50; realces nossos)

Exemplo *a*) em francês, tradução de 1931, de Zinovy Lvovsky:

> Cette malchance coûta beaucoup de larmes à la pauvre mère, beaucoup de larmes et de honte. Chaque fois qu'elle se rappelait le regard méprisant du palefrenier Jokhime après son concert vraiment mal réussi, le rouge de la honte lui montait au visage et elle avait prise en haine le pauvre ukrainien. (Korolenko 1931: 57)

Exemplo *a*) em francês, tradução de 1895, de L. Golschmann e E. Jaubert:

> Cet insuccès coûta à la **pauvre mère** beaucoup de larmes et quelque honte. Comment, elle "**la gracieuse Mme Popielsky"**», qui avait entendu le tonnerre des applaudissements d'un "public choisi", se sentir aussi cruellement vaincue, et par qui? par un simple valet d'écurie, avec son stupide chalumeau! Quand elle se rappelait le regard dédaigneux du **Petit-Russien**, après son concert manqué, les couleurs de la colère conviaient son visage, et elle détestait sincèrement "**ce dégoûtant valet**". (Korolenko 1895: 55-56; realces nossos)

Exemplo *a*) em inglês, tradução de 1890, de Sergius Stepniak e W. Westall:

> This mortifying fiasco caused the **poor mother** much heart-searching and many tears. At first, she was highly indignant. The thought that she, **a noble lady**, whose playing had been applauded by a select audience of her own class, had been ignominiously beaten by a **common stable-boy**, was almost more than she could bear, and in her anger she denounced Tokim as a **coarse, low-bred**, **unfeeling knave**. (Korolenko 1890b: 47; realces nossos)

Exemplo *a*) em inglês, tradução de 1890, de Aline Delano:

> Many a tear and no slight mortification did this failure cost the **poor mother**. She, "**the gracious Pani Popelska**," who had been applauded by a "select audience", to find herself so utterly defeated, — and by whom? By

[23] Разве это не чувство, не жгучее чувство любви к ее обездоленному, слепому ребенку, который убегает от нее к Иохиму и которому она не умеет доставить такого же живого наслаждения? (Korolénko: 1901 [8.ª ed.], pp. 49-50).

> a **common stable-boy**, Joachim, with his absurd pipe! As she remembered the disdainful glance of the Hohòl when her unsuccessful concert came to an end, an angry blush overspread her face, and she felt an actual hatred for the "**detestable fellow**". (Korolenko 1890a: 68; realces nossos)

Exemplo *b*) em francês, tradução de 1931, de Zinovy Lvovsky:

> Est-ce que ce n'est pas un sentiment, un sentiment d'amour ardent pour son pauvre enfant, aveugle et déshérité, qui l'abandonne pour fuir vers Jokhime? (Korolenko 1931: 59)

Exemplo *b*) em francês, tradução de 1895, de L. Golschmann e E. Jaubert:

> N'est-ce pas le sentiment, le sentiment intense de l'amour pour son enfant aveugle et déshérité qui s'éloigne d'elle pour courir vers Jokhime, et auquel elle ne sait pas procurer un plaisir aussi vif? (Korolenko 1895: 55-56)

Exemplo n.º 3

Todas as traduções do romance ocultam o problema da emancipação feminina, que começou a ser discutida na Rússia naquela época, reduzindo o tema a uma questão pontual da inteligência pessoal feminina.

O exemplo da tradução portuguesa apresenta uma manipulação tradutória e um corte que tornam a discussão calorosa sobre o lugar da mulher na sociedade russa da época numa conversa sarcástica, habitual entre jovens de sexos diferentes.

> — Então — disse ironicamente o estudante depois dum curto silêncio — então a Evelina julga que tudo que há pouco dissemos deve ser estranho ao espírito feminino e que o ambiente das mulheres se limita à esfera estreita compreendida entre o quarto dos filhos e a cozinha?
> Uma ironia provocante e bem calculada transparecia nas palavras do rapaz. Reinou o silêncio em volta, durante algum tempo e, enervada, a rapariga corou.
> — Vai um pouco apressado nas suas conclusões — murmurou ela. Compreendo tudo em que falaram e que o espírito feminino é bem capaz de o aprender. (Korolénko 1941: 131-132)

Tradução literal:

> — Então, o estudante disse sarcasticamente depois de algum tempo de silêncio — A Senhorita[24] Evelina acredita que tudo o que falamos é inacessível para a mente da mulher, que o destino de uma mulher é limitado à esfera estreita entre o quarto dos filhos e a cozinha.
> A voz do jovem revelava complacência (**naquela época estas palavras eram completamente novas**)[25] e ironia provocadora; todos se silenciaram por alguns segundos e o rosto da jovem ganhou um nervoso rubor.
> — O Senhor está a apressar-se muito com as suas conclusões, disse ela. — Eu entendo tudo o que aqui foi falado — portanto, isso é acessível para a mente feminina. (Korolénko 1901: 104; realces nossos)[26]

Exemplo em francês, tradução de 1931, de Zinovy Lvovsky:

> — Alors, dit ironiquement l'étudiant après un court silence. Alors, mademoiselle Eveline croit que tout ce dont nous avons parlé tout à l'heure, est étranger à l'esprit féminin et que le sort de la femme est limité à la sphere étroite comprenant la chambre des enfants et la cuisine.
> Une ironie provocante et bien calculée perçait dans la voix du jeune homme. Tout le monde garda le silence quelques instants et, énervée, la jeune fille rougit.
> — Vous allez quand même un peu vite avec vos conclusions, dit-elle. Je comprends tout ce dont on a parle ici, donc l'esprit féminin est bien capable de le saisir. Je n'ai parlé, tout à l'heure, que de moi personnellement. (Korolenko 1931: 130)

---

[24] Panna — em polaco uma nobre jovem solteira. A única tradução que respeita este tipo de tratamento é a tradução inglesa de Aline Delano.

[25] Excerto em Negrito — foi acrescentado à 6.ª e 8.ª edições.

[26] — Итак, — насмешливо заговорил студент после некоторого молчания, — панна Эвелина полагает, что все, о чем мы говорили, недоступно женскому уму, что удел женщины — узкая сфера детской и кухни. В голосе молодого человека слышалось самодовольство (тогда эти словечки были совсем новенькие) и вызывающая ирония; на несколько секунд все смолкли, и на лице девушки проступил нервный румянец. — Вы слишком торопитесь со своими заключениями, — сказала она. — Я понимаю все, о чем здесь говорилось, — значит, женскому уму это доступно. (Korolénko: 1901 [8.ª ed.], p. 104.)

Exemplo em francês, tradução de 1895, de L. Golschmann e E. Jaubert (corresponde à 1.ª edição russa de 1888, p. 103):

> — Ainsi, reprit l'étudiant d'un air moqueur après un moment de silence, mademoiselle Éveline suppose que tout ce que nous avons dit est inaccessible à l'esprit féminin; que le sort de la femme est confiné dans la sphère étroite de la chambre et da la cuisine?
> Dans la voix du jeune homme éclatait une ironie provocante. Pendant quelques seconds tout le monde se tut, et le visage de la jeune fille se colora d'un vif incarnate.
> — Vous vous hâtez trop de tirer vos conclusions, dit elle. Je comprends tout ce vous avez dit; par consequent, c'est accessible à l'esprit féminin. Je ne parlais que de moi personnellement. (Korolenko 1895: 55-56)

Exemplo em inglês, tradução de 1890, de Sergius Stepniak e W. Westall:

> "Then we must conclude," said the student, resuming the conversation, "we must conclude that Miss Velia is of opinion that women's minds are inaccessible to such questions as politics and sociology, and that their sphere is the kitchen and the nursery."
> There was a mocking note in Gavrilo's voice, and a faint, almost imperceptible blush passed over the girl's fair face.
> "You make hasty inductions," she said. "I listened to your conversation, and had no difficulty in understanding it, which shows that at least one woman's mind is accessible to the subjects you mention." (Korolenko 1890b:98)

Exemplo em inglês, tradução de 1890, de Alene Delano:

> "So Pani Evelyn supposes," said the student in a sarcastic tone, after a short pause, "that the matters we have been discussing here are inaccessible to the feminine mind; that her sphere is to be limited by the nursery and the kitchen."
> The young girl replied with her usual seriousness: "No, you are mistaken. I understood all that was said, — therefore it is accessible to a woman's mind. I spoke only for myself, individually." (Korolenko 1890a: 159)

7. Considerações finais

Salientando os defeitos e qualidades dos homens, mas abstendo-se de tratar de questões políticas ou sociais que, se fossem reveladas, certamente impediriam a circulação do livro, a tradução portuguesa garantiu a permissão para o livro circular em Portugal.

Por causa disso, o romance perdeu o seu carácter realista inovador (com traços de romantismo) e passou a ser uma obra comum, de estilo romântico, uma narrativa pobre. Além disso, a intervenção e a manipulação tradutórias resultaram num corte entre História e narrativa, fizeram do tempo da narrativa uma construção puramente fictícia, desenraizada do tempo histórico, mudando drasticamente os motivos das ações dos protagonistas e alterando, consequentemente, a compreensão da obra. Deste modo, esta ganhou um "fundo moral" (inexistente no original) valorizado pela censura, significando aqui "Trabalhar dedicadamente, de forma obediente e silenciosa, demonstrando adoração para com os patrões". Deste modo as traduções idealizadas de Korolénko podiam servir de modelo do princípio moral desejado pelo Estado Novo.

É curioso que os editores da Portugália Editora, que publicaram uma outra obra de Korolénko — *O dia de juízo* na sua antologia *5 obras-primas da novela universal* (edição sem data) — refiram umas "quaisquer remotas analogias" entre o português de *Maria Moisés* de Camilo Castelo Branco e o russo de *O dia de juízo*.

Anexo 1

As várias edições em língua russa do romance *O músico cego* ao longo dos tempos

1.ª edição: Korolenko, Vladimir. 1888. *Slepoi musikant /O músico cego*. Edição de redação de revista "Russkaia misl/ O pensamento russo". Moscovo: Tipolitografia de Kuchnerev I. N. & *Co*.

2.ª edição: Korolenko, Vladimir. 1890. *Slepoi musikant /O músico cego*. Edição de redação de revista "Russkaia misl/ O pensamento russo". Moscovo: Tipolitografia de Kuchnerev I. N. & *Co*.

3.ª edição: Korolenko, Vladimir. 1893. *Slepoi musikant /O músico cego*. Edição de redação de revista "Russkaia misl/ O pensamento russo". Moscovo, Tipolitografia de Kuchnerev I. N. & *Co*.

4.ª edição: Korolenko, Vladimir. 1894. *Slepoi musikant /O músico cego*. Edição de redação de revista "Russkaia misl/ O pensamento russo". Moscovo: Tipolitografia de Kuchnerev I. N. & *Co*.

5.ª edição: Korolenko, Vladimir. 1895. *Slepoi musikant /O músico cego.* Edição de redação de revista "Russkaia misl/ O pensamento russo". Moscovo: Tipolitografia de Kuchnerev I. N. & *Co*.

6.ª edição: Korolenko, Vladimir. 1898. *Slepoi musikant /O músico cego*. Redação de revista "Russkoe bogatstvo/ O tesouro russo". Sampetersburgo: Tipolitografia de Wolf, B. M.

7.ª edição: Korolenko, Vladimir. 1899. *Slepoi musikant /O músico cego*. Redação de revista "Russkoe bogatstvo/ O tesouro russo". Sampetersburgo: Tipolitografia de Wolf, B. M.

8.ª edição: Korolenko, Vladimir. 1901. *Slepoi musikant /O músico cego*. Redação de revista "Russkoe bogatstvo/ O tesouro russo". Sampetersburgo: Tipografia de N. N. Klobukov.

9.ª edição: Korolenko, Vladimir. 1903. *Slepoi musikant /O músico cego*. Redação de revista "Russkoe bogatstvo/ O tesouro russo". Sampetersburgo: Tipografia de N. N. Klobukov.

10.ª edição: Korolenko, Vladimir. 1904. *Slepoi musikant /O músico cego*. Redação de revista "Russkoe bogatstvo/ O tesouro russo". Sampetersburgo.

12.ª edição: Korolenko, Vladimir. 1909. *Slepoi musikant /O músico cego*. Redação de revista "Russkoe bogatstvo/ O tesouro russo". Sampetersburgo: Tipografia Pervoi Spt. Trudovoi arteli.

13.ª edição: Korolenko, Vladimir. 1911. *Slepoi musikant /O músico cego*. Sampetersburgo: Redação de revista "Russkoe bogatstvo/ O tesouro russo".

14.ª edição: Korolenko, Vladimir. 1912. *Slepoi musikant /O músico cego*. Sampetersburgo: Redação de revista "Russkoe bogatstvo/ O tesouro russo".

15.ª edição: Korolenko, Vladimir. 1915. *Slepoi musikant /O músico cego*. Petrogrado: Redação de revista "Russkoe bogatstvo/ O tesouro russo".

Bibliografia

Bibliografia primária:

Korolenko, Vladimir. 1888. *O músico cego*. Moscovo: Tipolitografia de Kuchnerev I. N. & *Co*. https://dlib.rsl.ru/viewer/01003653143#?page=5 (data de última consulta 28/07/2020).

Korolenko, Vladimir Galaktionovich. 1890a. *The blind musician*. Translated from the Russian by Aline Delano; with an introduction by George Kennan and illustrations by Edmund H. Garrett. Boston: Little Brown. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hn3a62;-view=1up;seq=10 (data de última consulta 28/07/2020).

Korolenko, Vladimir Galaktionovich. 1890b. *Blind musician*. Translated from the Russian by Sergius Stepniak and W. Westall. London: Ward & Downey. https://archive.org/details/blindmusicianfr00stepgoog (data de última consulta 28/07/2020).

Korolenko, W. 1895. *Le musicien aveugle*. Traduit du russe par L. Golschmann et E. Jaubert. Paris, Perrin. https://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Korolenko%20-%20Le%20Musicien%20aveugle.htm (data de última consulta 28/07/2020).

Korolenko, Vladimir. 1901. *O músico cego*. Sampetersburgo: Tipografia de N. N. Klobukov. https://dlib.rsl.ru/viewer/01008570181#?page=1 (data de última consulta 28/07/2020).

Korolénko, V.G. 1922. *Cartas ao [comissário do povo] Lunatcharski*. Paris: Zadruga. / Короленко В. Г., Письма к Луначарскому, Париж: Задруга.

Korolenko, V. 1931. *Le musicien aveugle*. Traduit du russe par Zinovy Lvovsky. Paris, Librairie Valois, URSS Litérature, N.º 1

Korolenko, W. 1941. *O músico cego*. Tradução de Natércia Caramalho. Lisboa: Sirius.

Korolenko, Vladimir. 1981. *O músico cego*. Minsk: Iunatstva.

Korolénko, V. G. 2011. *O Korolénko inédito (1914-1921): diários e notas*, vol. 3. Sob a redação de Makagónova, T. M. Moscovo: Publitsistika. / Неизданный В. Г. Короленко (1914-1921): публицистика, письма, дневники, записные книжки: 3 т. / предисл., публ., сост. и коммент. Т. М. Макагоновой, Москва, Публицистика, 2011-2013.

Bibliografia secundária:

Bonch-Bruevich, V. D.; N. S. Tyutchev, N. S.; M. Gorky, etc. 1962. *V. G. Korolenko nas memórias de seus contemporâneos*: [Antologia]. Prefácio de Morozova, T. G. Moscovo: Goslitizdat. / В. Г. Короленко в воспоминаниях современников: [Сборник] / [Предисл., с. 5-32, подготовка текста и примеч. Т. Г. Морозовой], Москва: Гослитиздат, 1962.

Futscher, Bernardo Pereira. 2012. *A Diplomacia de Salazar (1932-1949)*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.

Kótov, A. 1953. "A critical and biographical sketch of Vladimir Galaktionovich Korolenko", In *Collected works in ten volumes*, vol.1. Moscow: Goslitizdat, pp. V-XLVIII. / Котов А., Владимир Галактионович Короленко. Критико-биографический очерк, М., ГИХЛ, 1953.

Lunatcharski, A. 1965. *Siluetes*. Moscovo: Molodaia Gvardia. / Луначарский, А. Силуэты. Москва: Молодая гвардия.

Mee, Arthur; Hammerton, J. A.; Innes, Arthur D. 1907. *Harmsworth history of the world*, Volume 7. London: Carmelite House.

Petelkin, Viktor. 2013. *História da Literatura Russa do séc.* XX, vol. I, entre 1890-1953. Moscovo: Tsentrpolitgraf. / Виктор Петелкин. История русской литературы XX века. Том I. 1890-е годы — 1953 год. Москва, Центрполиграф.

Pires, José Cardoso. 1972. "Changing a nation's way of thinking: Censorship as a Technique", In *Index on Censorship*, vol. 1, n. º 1. London: Writers & Scholars International.

Relatório de livro censurado n. º 1746, data de emissão 18/03/1942, *O músico sego* por Korolenko.

Rodrigues, Graça Almeida. 1980. *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Seruya, Teresa and Maria Lin Moniz. 2008. *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*. UK: Cambridge Scholars Publishing.

A tradução de literatura homoerótica nos anos 90 em Portugal — história de uma tradução e de uma não-tradução[1]

Teresa Fernandes Swiatkiewicz
CLEPUL — Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias

Resumo O ensaio insere-se no âmbito da história externa da tradução, restringe-se ao intervalo temporal de uma década e limita-se a analisar duas obras literárias, que se enquadram no conceito de literatura homoerótica, sendo que uma representa um caso de tradução e outra corresponde a um caso de não-tradução.

As obras literárias em apreço são *Tommaso del Cavaliere* do escritor polaco Julian Strykowski, e *Holy Ghosts* do escritor americano, radicado em Portugal, Richard Zimler. Os pontos de convergência e divergência entre as duas obras podem ser assim discriminados: (i) ambas as obras versam a temática homoerótica; (ii) ambas foram escritas por autores estrangeiros homossexuais; (iii) ambas registam a sua passagem por Portugal na década de 90; (iv) *Tommaso del Cavaliere* pertence à história da tradução em Portugal; já *Holy Ghosts* inscreve-se na história da não-tradução em Portugal.

Trata-se de um estudo de caso que, por um lado, se enquadra nos princípios teóricos dos Estudos Descritivos de Tradução, designadamente, na noção de normas preliminares (Toury, 1995/2012), e, por outro lado, aplica a teoria dos regimes, proposta por Pym (1998).

O estudo recorre ainda a três fontes extratextuais: (i) troca de correspondência por *e-mail* com o tradutor da obra *Tommaso del Cavaliere*, Zbigniew Wódkowski, por falta de resposta por parte do editor de Livros Cotovia para conceder uma entrevista; (ii) entrevista concedida por Richard Zimler ao canal televisivo PORTO CANAL, por falta de resposta do editor de Quetzal Editores; (iii) entrevista da coordenadora editorial de Quetzal Editores ao jornal *Público*.

As perguntas de investigação prendem-se com políticas de tradução, sendo assim formuladas: (i) por que razão certos textos literários são selecionados para tradução?; (ii) por que razão textos literários com características gerais semelhantes têm destinos diferentes, uns são aceites para tradução e outros são rejeitados, num mesmo contexto espácio-temporal? (iii) que consequências podem ter as referidas tomadas de decisão na história da tradução em Portugal?

---

[1] O presente ensaio resulta da reelaboração de um trabalho realizado para o seminário de História da Tradução, ministrado pela professora Teresa Seruya, em 2014-15, pelo que esta homenagem expressa igualmente a minha imensa gratidão pelo muito que aprendi nas suas aulas e pela inspiração científica e humana que me transmitiu.

Introdução

Quando hoje entramos numa grande livraria, deparamo-nos com uma variedade de secções que vão desde a gastronomia até à literatura de temática LGBT. Já não estranhamos a existência desta última e achamo-la natural, mas nem sempre foi assim por razões políticas, consuetudinárias e morais. Durante o Estado Novo, um dos critérios para proibir livros era a presença do chamado "sexualismo", que tinha "uma conotação imoral ou mesmo pornográfica" (Seruya 2018: 104-113). Poder-se-ia, então, pensar que a Revolução de 25 de Abril de 1974, ao proclamar a liberdade de expressão e a extinção da censura institucionalizada do Estado Novo, permitisse de imediato a publicação e a tradução de literatura de carácter homoerótico. No entanto, a abolição legislativa da censura não implicou que logo deixassem de existir critérios editoriais conservadores e discriminatórios.

Integrado no âmbito da história da tradução externa em Portugal, o presente estudo visa investigar a coexistência da tradução e não-tradução de literatura homoerótica, quase duas décadas após a Revolução de 25 de Abril de 1974, sustentada em duas ocorrências: a tradução de polaco para português da obra do escritor polaco Julian Stryjkowski, *Tommaso del Cavaliere*, pela editora Livros Cotovia, em 1990 — uma novela que versa sobre a paixão platónica de Miguel Ângelo pelo nobre romano que dá título à obra e a não-tradução de *Unholy Ghosts* do escritor luso-americano, Richard Zimler, pela editora Quetzal em 1996, *i.e.*, o caso de uma obra literária, cuja tradução foi proposta e não foi aceite — um romance que decorre em Portugal e versa sobre a relação de um estudante de música e do seu professor, ambos homossexuais.

As duas obras literárias têm em comum as seguintes características: versam a temática homoerótica; foram escritas por autores estrangeiros homossexuais e balizam a sua passagem nos anos 90, em Portugal. O fator divergente entre as duas obras é o seu destino em Portugal: *Tommaso del Cavaliere* pertence à história da tradução em Portugal; *Unholy Ghosts* faz parte da história da não-tradução em Portugal.

Norteado pela noção de *normas preliminares* (Toury 2012: 82), o presente estudo pretende dar resposta às seguintes perguntas sobre políticas de tradução: (i) Por que razão certos textos literários são selecionados para tradução? (ii) Por que razão textos literários afins são rejeitados para tradução, num mesmo contexto espácio-temporal? (iii) Que consequências têm as referidas tomadas de decisão na história da tradução?

Enquadramento teórico-metodológico

A pesquisa enquadra-se nos princípios teóricos dos Estudos Descritivos de Tradução (EDT) e aplica a teoria dos regimes proposta por Pym (1998) como forma de adaptação das noções de *norma* (Toury 2012) e *polissistema* (Even-Zohar 2000) à história da tradução. O estudo recorre a uma entrevista realizada por *e-mail* com Zbigniew Wódkowski (2015), tradutor de *Tommaso del Cavaliere*, a uma entrevista concedida por Richard Zimler (2014), autor de *Unholy Ghosts*, a Maria Gomes Cerqueira da estação televisiva Porto Canal e a uma entrevista concedida por Maria da Piedade Ferreira (2012), coordenadora editorial da Quetzal, a Raquel Ribeiro do jornal *Público*. Após a recolha dos dados, procede-se ao seu tratamento em termos de regime de tradução e discute-se a relevância do caso para a história da tradução em Portugal.

O estudo apresenta-se como abordagem empírica e observacional, porque parte de fenómenos existentes e de dados recolhidos com o objetivo de os processar, interpretar e explicar (Williams e Chesterman 2002), no seio da temática escolhida: a tradução de literatura homoerótica nos anos 90, em Portugal.

Apesar das evidências, reconhece-se que possam existir fatores subjetivos, sobretudo na interpretação e explicação dos fenómenos tradutórios na sua vertente social, que envolve os agentes literários — autores, editores e tradutores. Por conseguinte, o estudo assume-se como uma abordagem qualitativa e exploratória resultante de perceções e interpretações individuais, caracterizando-se por seguir um raciocínio indutivo, na medida em que parte da análise do particular para o geral, com vista a uma explicação mais lata.

A teoria da tradução reconhece a existência de dois fenómenos tradutórios opostos: tradução e não-tradução.

Adota-se aqui a definição de *tradução* proposta por Hatim e Munday:

> 1. The process of transferring a written text from SL to TL, conducted by a translator, or translators, in a specific socio-cultural context. 2. The written product, or TT, which results from that process and which functions in the socio-cultural context of the TL. 3. The cognitive, linguistic, visual, cultural and ideological phenomena which are an integral part of 1 and 2 (2000: 6).

Já a noção de *não-tradução*, que possui várias aceções, é utilizada neste estudo com o seguinte significado: "The observation that there is something 'missing' in the target culture, which should rather be there and which, luckily, already exists elsewhere" (Toury 2012: 22). Tendo em conta o *corpus* desta pesquisa, o fenómeno da não-tradução é ainda entendido aqui como a recusa de tradução de determinada obra.

Os EDT dão as boas vindas à abordagem das diferentes facetas do fenómeno da não-tradução, sobretudo no que toca às normas que o ditaram:

> An interesting field for study is therefore comparative research, examining the nature of translational norms as compared to those governing non-translational kinds of text-production in the same culture. To be sure, this kind of study is absolutely vital, if translating and translations are to be appropriately contextualized. Needless to say, **non-translations comprise part of the context of translations, as well as vice versa** (Toury 2012: 85) [Destaque do autor].

Se a tradução é uma atividade regida pelas normas de uma cultura, a não-tradução também o será. Por tal razão, o presente estudo pretende comparar as normas que ditaram a tradução e publicação de *Tommaso del Cavaliere* com as normas que determinaram a não-tradução de *Unholy Ghosts*. Tanto umas como outras evidenciam uma estrutura de opostos — a unidade inicial e necessária para estabelecer um debate conducente à análise de um caso sob o prisma do regime de tradução nos anos 90, em Portugal. O enquadramento teórico-metodológico do estudo inscreve-se, assim, no âmbito dos EDT e segue os passos traçados por Pym (1998: 125-142) em *Method in Translation History*.

Relativamente ao adjetivo "homoerótico", a sua escolha em detrimento de "homossexual", deve-se à distinção proposta por Houaiss (2001: 2006), que define homoerotismo como "relação erótica, sem ser necessariamente sexual e genital, entre pessoas do mesmo sexo", bem como ao facto de o termo *homoerotismo* e o adjetivo *homoerótico* terem vindo a consolidar a sua ocorrência no campo da investigação literária, em Portugal, o que é atestado pelo *E-Dicionário de Termos Literários*.

História de uma tradução

Neste capítulo, o objetivo é descrever os agentes envolvidos nas normas preliminares que Toury descreve como respeitantes às políticas de tradução:

> Translation policy refers to those factors that govern the choice of text-types, or even of individual texts, to be imported through translation into a particular culture/language at a particular point in time. Such a policy will be said to exist inasmuch as the choice is found to be non-random. Different policies may of course apply to different subgroups, in terms of either text-types (e.g., literary vs. non-literary) or human agents and groups thereof (e.g., different publishing houses), and the interface between the two often offers very fertile grounds for policy hunting (2012: 82).

O estudo começa, pois, com a exposição das linhas editoriais das editoras em questão, a identificação dos autores, a descrição das obras literárias em apreço, bem como a apreciação do papel dos tradutores.

Tommaso del Cavaliere, editado em Varsóvia, em 1982, foi publicado em Portugal pela editora Livros Cotovia, fundada em 1988, em Lisboa. A Livros Cotovia apresenta-se como «uma pequena editora, para um público leitor que sabe o que quer"[2]. Publica ensaio, ficção, poesia e teatro, sendo "«responsável pela edição, pela primeira vez em língua portuguesa, de vários autores de renome internacional". Entre eles, Julian Stryjkowski, cuja novela *Tommaso del Cavaliere* foi traduzida e publicada em 1990. Livros Cotovia foi a primeira editora a publicar uma obra literária diretamente traduzida da língua de partida, o polaco, para português, um ano depois da Queda do Comunismo no Bloco de Leste, o que bem ilustra a afirmação de Snell-Hornby (2006: 69): "The political turn of 1989 that changed European history had an immediate effect on the work of European translators and interpreters".

Uma vez que os editores não responderam ao pedido de entrevista por nós enviado por correio eletrónico, recorreu-se ao tradutor da obra, Zbigniew Wódkowski, residente no Canadá, a fim de reconstruir a história da tradução de *Tommaso del Cavaliere*.

Zbigniew Wódkowski, um lusitanista, era professor na Cátedra de Estudos Ibéricos da Universidade de Varsóvia, quando, em 1988, recebeu uma bolsa de estudo que o trouxe até Lisboa onde viveu durante dois anos. De acordo com o seu testemunho, após várias tentativas infrutíferas para marcar um encontro com editoras lisboetas a fim de auscultar a possibilidade de traduzir autores polacos para português, foi o filósofo Pinharanda Gomes quem diligenciou o primeiro contacto com os fundadores de Livros Cotovia. Decorreram alguns encontros sem compromisso, até que a editora, que, de um modo geral, demonstrava muito interesse pelas literaturas da Europa de Leste, decidiu apostar na tradução de uma obra literária polaca. Nas palavras do tradutor, as conversações decorreram do seguinte modo:

> Durante os meus encontros com os editores cheguei à conclusão de que eram um grupo de pessoas com ideias euro-esquerdistas, tal como se dizia naquela altura. Disseram-me que tinham conseguido obter um subsídio para traduzir para português uma obra escrita numa das línguas europeias "raras". E como eram pessoas moderadamente esquerdistas, interessavam-se muito pelo que se passava nos países comunistas. Mostraram-se muito admirados pelo elevado nível cultural que reinava nos países da "democracia popular". Pediram-me,

[2] http://www.livroscotovia.pt/gca/?id=1, consultado em 12-05-2019.

> então, que escolhesse para tradução uma obra que se coadunasse com o seu modelo de negócio e com a sua cosmovisão de pessoas de esquerda com ideias liberais. Tinham um modelo de negócio muito interessante: primeiro publicavam obras literárias pouco extensas de vários autores para sondar o mercado. Em caso de sucesso, avançavam com obras mais sérias desse autor. Assim, como condição, estabeleceram ainda que tinha de ser uma obra literária da mais recente literatura polaca [Wódkowski. 2015. Tradução nossa].

Importa aqui destacar dois fatores. O primeiro, de natureza económica, relaciona-se com o modelo de negócio de uma editora recentemente fundada (1988) que não pretendia fazer investimentos dispendiosos, precavendo-se com medidas a fim de diminuir o risco de tradução e publicação: a primeira medida tem a ver com o volume da obra, uma vez que um livro mais pequeno implica pagar menos pela tradução e pela edição; a segunda medida remete para uma prática cada vez mais corrente nas editoras, o recurso a subsídios para a tradução. No âmbito das políticas de tradução, destaque-se a linha ideológica da editora que se reflete na abertura às literaturas do Leste Europeu e a temáticas atuais, mais liberais e menos conservadoras.

Apurada a política editorial que governou a escolha tanto do tipo de texto literário como a dos autores a importar para a cultura chegada, o estudo centra-se, agora, nas razões conducentes à escolha de *Tommaso del Cavaliere*:

> Escolhemos *Tommaso del Cavaliere* porque versava sobre um tema muito europeu, era uma história belíssima e genialmente contada com a possibilidade de várias interpretações e acessível tanto ao leitor culto como ao leitor com menos hábitos de leitura. Seria uma boa introdução a outras obras mais sérias de Stryjkowski. A novela adequava-se ao modelo de negócios da editora: não era extensa e nem era um grande risco financeiro. Da minha parte, porém, a escolha foi ditada pelas seguintes razões: queria provar que a literatura polaca era uma literatura europeia e não regional; que a literatura polaca mais recente não se enquadrava só na corrente do realismo socialista, bem pelo contrário, inscrevia-se nas temáticas europeias e universais ao abordar temas inerentemente humanos e profundamente filosóficos [Wódkowski. 2015. Tradução nossa].

Neste ponto, é de realçar o papel do tradutor na escolha da obra traduzida, bem como o voto de confiança dado pela editora Livros Cotovia. Da história desta tradução podem ser tiradas duas ilações: a primeira prende-se com o papel, muitas vezes esquecido, silenciado e menosprezado dos tradutores nas políticas editoriais; a segunda vem dar razão a Pym (1988: vii) que defende a escrita da história da tradução em termos das relações internacionais, da identidade dos tradutores e da busca pela interculturalidade.

No depoimento de Wódkowski, estão presentes os componentes da história da tradução preconizada por Pym. O facto de após a Revolução de 25 de Abril de 1974, Portugal e a Polónia terem estabelecido relações diplomáticas e alguns convénios, tais como leitorados e bolsas de estudo, enquadra-se na história das relações internacionais. Por seu lado, a Queda do Comunismo na Europa de Leste, em 1989, permitiu o estreitamento das relações interculturais. A biografia e a identidade do lusitanista e tradutor Wódkowski configuram o seu papel na história da tradução externa e interna da literatura polaca em Portugal. Por fim, a busca da interculturalidade no fenómeno da tradução, que redunda na implementação de valores transversais, estimula o leitor a aceitar, respeitar e compreender o Outro, como forma de manter as diferenças culturais, sem hegemonia ou subalternização de uma cultura perante a outra. No espírito dos valores transversais de tolerância, *Tommaso del Cavaliere* transmite ainda uma mensagem de respeito para com a diferente orientação sexual das pessoas.

Importando para o presente estudo as conclusões de Seruya (2005: 32-33) no que toca a políticas de tradução durante o Estado Novo, podemos avançar com a ideia de que, também depois da Revolução do 25 de Abril, os editores, conscientes das lacunas existentes no sistema literário português, deram início à importação e tradução de obras literárias em falta na nossa cultura. Assim, a tradução de literatura de temática homoerótica veio diversificar o subsistema da literatura traduzida em Portugal. A interface entre os agentes humanos e os grupos editoriais revelou-se, para a investigação em curso, um campo fértil para analisar a política de seleção, tradução e publicação de textos literários (Toury 2012: 82).

Relativamente ao autor de *Tommaso del Cavaliere*, Julian Stryjkowski é o pseudónimo do judeu-polaco de nome Pesach Stark, nascido, em 1905, na cidade de Stryj, hoje pertencente à Ucrânia, à qual foi buscar o étimo do seu nome literário. Stryjkowski dedicou grande parte dos seus romances à descrição da vida nas comunidades judaicas polacas, sendo a sua obra comparada à de Isaac Bashevis Singer. A sua orientação homossexual é timidamente projetada em personagens secundárias da sua obra, mas, em *Tommaso del Cavaliere,* o homoerotismo constitui o tema central da novela.

Quanto à receção da novela em Portugal, transcreve-se, de um folheto publicitário da editora, a recensão crítica de Maria Teresa Horta, publicada no *Diário Popular*, que reza o seguinte: "Pequeno texto trabalhado com um rigor, com uma paixão, surpreendentes. Provavelmente um dos livros mais estranhos, mais fascinantes e belos, editados entre nós este ano."

Wódkowski entra assim para a história da tradução em Portugal como o primeiro tradutor que, depois da Revolução de 25 de Abril, executou uma tradução literária diretamente do polaco para português europeu, sem consulta de traduções paralelas, em outras línguas. Tem ainda o mérito de ter aliciado uma editora emergente, Livros Cotovia, a traduzir e publicar um autor polaco. Tanto o tradutor como a tradução constituem pontos de viragem e marcos na história da tradução literária polaco-português, em Portugal.

História de uma não-tradução

A história da não-tradução de *Unholy Ghosts* no polissistema cultural português não se deve à mais comum das causas que é o desconhecimento do livro e, sim, ao facto de a sua tradução ter sido rejeitada pela editora Quetzal, conforme é relatado por Zimler no programa televisivo *Grandes Conversas* emitido pela estação Porto Canal, no dia 10 de fevereiro de 2014.

Assim, neste capítulo, descrevem-se os agentes envolvidos nas normas preliminares respeitantes às políticas de tradução que culminaram com a decisão de a Quetzal Editores não traduzir o romance *Unholy Ghosts*.

A editora Quetzal apresenta-se, na sua página em linha[3], como editora fundada em 1987, que publica literatura sul-americana, poesia e ficção portuguesas. A Quetzal tem o mérito de ter traduzido e publicado, pela primeira vez a nível mundial, um autor norte-americano, então desconhecido, Richard Zimler, a quem duas dezenas de editoras norte-americanas haviam recusado a publicação de *The Last Kabbalist of Lisbon*. Zimler, judeu americano de origem polaca, nasceu nos subúrbios de Nova Iorque em 1956, estudou jornalismo e estabeleceu-se em Portugal em 1990. Na referida entrevista, Zimler (2014) destaca o importante papel da diretora editorial da Quetzal, Maria da Piedade Ferreira, alcunhada de madrinha da sua carreira, que tomou a decisão de publicar o seu romance, em 1996, traduzido para português com o nome de *O último cabalista de Lisboa*.

Em meados dos anos 90, enquanto aguardava a publicação de *The Last Kabbalist of Lisbon*, escreveu o romance *Unholy Ghosts*, que relata a mudança de um professor de guitarra clássica norte-americano, homossexual, para Portugal com o objetivo de reconstruir a sua vida destroçada pela morte de alguns amigos, causada pela SIDA. O estigma persegue-o em Portugal, porque António, o seu aluno de vinte e quatro anos, descobre que é seropositivo. António, que acalentava o sonho de ingressar no Conservatório de Paris, é invadido pela

[3] http://www.quetzaleditores.pt/quem-somos, consultado em 12-05-2019.

frustração, mas ainda assim o professor organiza a viagem a Paris, a qual constitui também uma viagem metafórica ao íntimo de António e do Professor, bem como à sua condição de homossexuais. Zimler entregou o romance a Maria da Piedade Ferreira para apreciação, mas, desta vez, a editora recusou a sua tradução. Como a referida coordenadora editorial não respondeu à solicitação de entrevista por nós enviada por correio eletrónico, transcreve-se a entrevista de Zimler ao Canal Porto para apurar as razões que levaram à recusa de tradução e publicação do romance:

> Naquele tempo, estávamos no ano de 1996. E o livro falava de um jovem português, um músico de muito talento, doente, seropositivo com HIV e da sua relação com o pai e o seu professor de música, porque ele toca guitarra clássica. Ninguém quis publicar esse livro e, desta vez, também Maria da Piedade recusou publicar o livro. Maria da Piedade disse: "O público português não está preparado para lidar com este assunto. E o Richard é capaz de sofrer represálias." E, por isso, o livro não foi publicado até hoje (Zimler 2014).

O romance de temática homoerótica *Unholy Ghosts* é o único livro de Zimler que ainda não foi publicado em Portugal, embora tenha sido publicado numa editora anglo-americana e em Itália. Maria da Piedade Ferreira, que lançara a carreira de Zimler como escritor, também foi responsável pelo facto de *Unholy Ghosts* se ter transformado num caso de não-tradução em Portugal. O escritor, porém, compreendeu a decisão e, ao confessar que "Ninguém quis publicar esse livro e, desta vez, também Maria da Piedade recusou publicar o livro" (Zimler 2014), dá a entender que outras editoras também o recusaram.

Um regime para a literatura homoerótica nos anos 90

Nesta abordagem descritiva, foram apresentadas as histórias de uma tradução e de uma não-tradução no seio do polissistema cultural português. Descrever fenómenos tradutórios não constitui um objetivo em si, mas um passo necessário e indispensável para os explicar. No presente estudo de caso, a teoria dos regimes proposta por Pym (1998) afigura-se como a mais adequada para explicar estes fenómenos de tradução e não-tradução, que constituem uma estrutura de opostos no contexto da literatura de temática homoerótica, em Portugal, nos anos 90.

Pym adapta à história da tradução a teoria dos regimes, criada por John Ruggie no âmbito da política internacional, de modo a integrar as noções de normas e de polissistema numa perspetiva de conflito intercultural. Pym subsidia a sua teoria na definição de regime apresentada por Krasner:

> [...] sets of implicit or explicit principles, norms, rules and decision-making procedures around which actors' expectations converge in a given area of international relations. Principles are beliefs of fact, causation and rectitude. Norms are standards of behaviour defined in terms of rights and obligations. Rules are specific prescriptions or proscriptions for action. Decision-making procedures are prevailing practises for making and implementing collective choice (cited in Krasner 1983: 2 *apud* Pym 1998: 125)

Os quatro elementos dos regimes — princípios, normas, regras e tomadas de decisão — aplicam-se em estudos que investigam o que acontece entre estados, culturas e sistemas, quando estes estabelecem relações de cooperação. O regime, enquanto teoria das negociações internacionais, permite a negociação entre as entidades; logo, Pym considera que também ele pode ser aplicado ao estudo das relações interculturais, ou seja, na tradução que envolve não só aspetos linguísticos e cognitivos, como também culturais e ideológicos, determinantes nas tomadas de decisão.

A teoria do regime, no fundo, já tinha um lugar nos EDT, porquanto a noção de normas cobre as noções de "princípios, regras e procedimentos de tomada de decisão" do regime (Pym 1998: 126). Os regimes operam de modo semelhante aos sistemas (Even-Zohar 2004), sobretudo no que respeita à sua capacidade funcional de estabelecer e transformar experiências humanas e relações sociais. Além disso, sendo os regimes transculturais, a sua aplicação à tradução implica atribuir às entidades profissionais, neste caso, aos agentes literários (editores, autores, tradutores), a devida relevância na história da tradução.

A aplicação da teoria do regime compreende dois tipos de análise: a análise *bottom-up*, que procura relacionar as variantes históricas num determinado contexto espácio-temporal, e a análise *top-down*, que procura integrar a tradução na perspetiva geral dos regimes interculturais (Pym 1998: 129). O ponto de partida para a aplicação da teoria do regime não são as regularidades observadas no seio das normas, mas a constatação de um conflito, necessário para enunciar os pontos que constituem o pomo da discórdia e que precisam de ser negociados: "From the very beginning we need a conflict, a disagreement, perhaps a potential dispute, or at least some measure of dissent. [...] But we must, from the outset, locate an underlying conflict in relation to which our regime can function as a set of constraints" (*ibid*.: 128).

A unidade inicial de uma análise do regime deve ser uma estrutura de opostos, a que Pym (1998) chama debate: por conseguinte, a análise da tradução sob o prisma do regime institui-se como um modo de argumentação, no

qual o debate pode revelar as normas em jogo numa determinada conjuntura histórica, espácio-temporal. A análise retrospetiva, designada *bottom-up,* parte dos casos particulares e atribui mais relevância ao contexto da tradução do que à comparação dos textos de partida e de chegada porque o debate se manifesta sobretudo nos níveis meta-tradutórios. Se os objetos históricos em apreço e em oposição consistem em tradução e não-tradução, a análise retrospetiva tentará apurar as normas (canónicas), vigentes nos anos 90, no que respeita à tradução de literatura de temática homoerótica, bem como as normas (não canónicas), que com as primeiras entraram em conflito no seio do polissistema e impediram a tradução de *Unholy Ghosts*. O apuramento destas normas, numeradas por ordem hierárquica tal como Pym (1998) exemplifica, corresponde ao estabelecimento de um regime para a literatura homoerótica nos anos 90, em Portugal.

Apresentados as editoras, o tradutor e o autor, bem como relatadas as histórias de uma tradução e de uma não-tradução, busca-se agora o debate no âmbito das circunstâncias espácio-temporais, que envolvem os agentes literários, seguindo os passos sugeridos por Pym:

> When formulating a regime it is convenient to start from principles that are most shared and then proceed to those that involve most tension. Ideally, the priority of the first principles will override the tensions of the latter, establishing a more or less coherent hierarchy (1998: 131).

Assim, apresenta-se seguidamente uma proposta de análise hierarquizada para a literatura homoerótica em Portugal, nos anos 90.

1. *A literatura de temática homoerótica é traduzida em Portugal desde longa data.*

Embora ainda não tenha sido estabelecido um cânone de literatura homoerótica traduzida em Portugal, não é difícil identificar obras consideradas clássicas no género, cuja temática, principal ou secundária, é o homoerotismo. Desde o *Banquete* de Platão (1924), passando por *Morte em Veneza* de Thomas Mann (1978) até *Memórias de Adriano* de Marguerite Yourcenar (1983)[4], a temática homoerótica tem marcado presença no sistema literário português, sobretudo depois da Revolução de 25 de Abril, que pôs termo à censura[5]. Logo, a tradução de *Tommaso del Cavaliere* (1990) enquadra-se naquilo que podemos

---

[4] As datas referidas constituem a edição portuguesa mais antiga constante na Biblioteca Nacional de acordo com o catálogo em linha PORBASE — consultado em 15-05-2019.

[5] Veja-se a este respeito as *Instruções sobre Literatura Infantil* publicadas pela Direcção dos Serviços de Censura, sobretudo o artigo 4 *e*) cujo teor é: "Exclusão de matéria licenciosa ou pornográfica" (1950: 6).

chamar *a tradição portuguesa de tradução de literatura homoerótica*, inscrevendo-se simultaneamente na linha editorial de Livros Cotovia que, em 1989, ano da sua fundação, publicou o romance homoerótico de E. M. Forster, *Maurice*. Por outro lado, nesta conjuntura, constata-se que nem toda a literatura de temática homoerótica é traduzida para português na década de 90, tal como o comprova a não-tradução de *Unholy Ghosts*, pelo que as normas seguintes dirão respeito à especificação da temática.

2. *Traduz-se literatura de temática homoerótica, cuja ação decorre no estrangeiro*.

O enredo das obras, assumidas neste estudo como paradigma da literatura homoerótica traduzida em Portugal, têm em comum o facto de decorrerem em espaços não-portugueses. O *Banquete* decorre na Grécia, *Morte em Veneza* passa-se em Itália, *Memórias de Adriano* percorrem o Império Romano, o romance *Maurice* tem lugar em Inglaterra e *Tommaso del Cavaliere*, em Itália. Pelo contrário, a ação de *Unholy Ghosts* decorre em Portugal, no Porto e nas aldeias portuguesas de Monsaraz e Vila de Almeida. Esta diferença poderá ser considerada o primeiro desvio às normas da tradição tradutória portuguesa no que toca à literatura homoerótica e uma das hipotéticas razões conducentes à rejeição da tradução de *Unholy Ghosts*.

3. *Traduz-se literatura de temática homoerótica, cujas personagens são estrangeiras*.

À semelhança do ponto anterior, constata-se que as personagens das obras traduzidas supramencionadas têm como denominador comum o facto de serem estrangeiras: em *O Banquete*, os intervenientes são gregos; em *Morte em Veneza*, o amador é alemão e o amado polaco; em *Memórias de Adriano*, o pederasta é romano e o catamito da Ásia Menor; as personagens de *Maurice* são britânicas e as de *Tommaso del Cavaliere*, italianas. Sendo estrangeiras, as personagens deste tipo de literatura não afetam os costumes portugueses, que podem assim adiar o confronto com a sua própria realidade. Pelo contrário, das três personagens principais de *Unholy Ghosts*, duas são portuguesas, pai e filho, a terceira é norte-americana, o professor de música. O facto de o protagonista ser um jovem português homossexual será o segundo desvio às normas da tradição tradutória de literatura homoerótica no Portugal dos anos 90, o que eventualmente terá contribuído para a não-tradução de *Unholy Ghosts*.

4. *Traduz-se literatura de temática homoerótica que versa o amor carnal e espiritual.*

As obras referidas a título de modelos para um possível cânone de tradução homoerótica em Portugal são, do ponto de vista da descrição das relações homossexuais, heterogéneas, porquanto *O Banquete*, *Morte em Veneza* e *Tommaso del Cavaliere* se pautam pela manutenção da questão homoerótica no âmbito da filosofia e da estética, enquanto as restantes obras se caracterizam por desvendar um homoerotismo mais explícito. Assim sendo, como poderá explicar-se a não-tradução de *Unholy Ghosts* num contexto, afinal, tolerante e permissivo? A diferença entre as traduções mencionadas e *Unholy Ghosts* reside, por um lado, no facto de o protagonista, o jovem português António, ser seropositivo e portador do vírus VIH e, por outro, na abordagem de temas ainda sensíveis para a sociedade portuguesa, tais como praticar sexo entre homens e utilizar o preservativo. Desde a observação da doença que, em 1982, passou a designar-se SIDA, alguns grupos sociais considerados de risco foram alvo de estigmatização e de preconceitos sociais. Se, hoje em dia, a doença é considerada crónica em alguns países mais desenvolvidos, nos anos 90 em Portugal, SIDA era sinónimo de doença fatal. Por isso, o facto de a personagem António ser seropositiva poderá ser o terceiro elemento em conflito com as normas da tradição da tradução de literatura homoerótica em Portugal. Quiçá a abordagem explícita de uma doença, conotada com devassidão e libertinagem por algumas camadas sociais nos anos 90, terá contribuído para a rejeição da tradução da obra numa sociedade ainda tradicional e conservadora.

5. *Traduz-se literatura de temática homoerótica escrita por autores estrangeiros que vivem fora de Portugal.*

Platão era grego, Mann, alemão, Yourcenar, belga, Forster, inglês, e Stryjkowski, polaco. Todos viviam longe de Portugal, e a distância poderá ser entendida como um fator tranquilizante para o editor face a uma eventual crítica social ou mal-estar causado pela temática das suas obras. Embora não seja um elemento de maior relevância nesta análise de regime, é de assinalar que todos os escritores referidos manifestaram tendências homossexuais. O autor de *Unholy Ghosts*, também homossexual, não se distingue portanto dos restantes autores; logo, este não poderá ser visto como um fator que tenha contribuído para a rejeição da tradução da sua obra. Todavia, o facto de Zimler viver em Portugal, pode ter sido o elemento que o tornou vulnerável ao ponto de a coordenadora editorial, Maria da Piedade Ferreira, ter receado que Zimler sofresse represálias, tal como mencionado na referida entrevista. Viver em Portugal

seria, então, o quarto elemento em contradição com as normas vigentes, no que respeita à tradição da tradução de literatura homoerótica em Portugal.

6. *As decisões nas pequenas editoras emergentes eram decisões pessoais.*

Ambas fundadas no final dos anos 80, a Quetzal Editores e a Livros Cotovia caracterizam-se por serem "pequenas editoras" por oposição aos grandes grupos editoriais existentes em Portugal. Maria da Piedade Ferreira, numa entrevista, concedida ao jornal *Público* a 27-08-2012, lança alguma luz sobre as tomadas de decisão no seio das pequenas editoras nos anos 90:

> Rui Zink diz: "Hoje um editor é um mero assalariado". Maria da Piedade Ferreira concorda: "Cada vez tende a ser mais [um assalariado]. Quando trabalhava na Quetzal, nós é que decidíamos o que queríamos publicar, não tínhamos de dar satisfações a ninguém, se não vendia o prejuízo era nosso. Agora, num grupo editorial, os condicionalismos são diferentes e a margem de manobra muito mais limitada" (Ferreira 2012).

Para o bem e para o mal, nas pequenas editoras, as decisões tomadas eram decisões pessoais por contraste com as decisões coletivas tomadas hoje nos grandes grupos editoriais. Na entrevista concedida ao Porto Canal, Zimler refere que a decisão de não traduzir *Unholy Ghosts* foi tomada por Maria da Piedade Ferreira. Logo, a coordenadora editorial da Quetzal teve um papel determinante nas normas deste debate, cuja oposição é representada pelos fundadores de Livros Cotovia. A vantagem de as decisões serem tomadas por conselhos editoriais, como acontece nos grandes grupos, é que o debate tende a ponderar prós e contras, permitindo a negociação de normas e de pontos de vista e, eventualmente, tomadas de decisão mais arriscadas e vanguardistas.

7. *Linhas editoriais mais liberais após a Revolução de 25 de Abril.*

A liberdade de expressão foi uma das conquistas da Revolução que pôs termo à censura e permitiu a tradução de obras literárias mais ousadas. Tal como Rodrigues (1980: 72) refere, numa ordem de serviço, a circular n.º 323, de 23 de outubro de 1970, lê-se o seguinte: "Cortar [...] Erotismo, em geral." Depois da Revolução, e já não sendo o erotismo um tema tabu, as editoras portuguesas lograram diversificar os seus catálogos com títulos de literatura erótica e homoerótica, colmatando assim uma lacuna no polissistema cultural português. São disso exemplos os livros citados de Mann, Yourcenar, Stryjkowski e Forster, e muitos outros, por exemplo, de Oscar Wilde e Gore Vidal.

Não obstante, no mercado português dos anos 90, a Quetzal Editores, apesar da sua abertura a novas temáticas literárias, dá provas de uma posição mais conservadora no que toca à publicação de *Unholy Ghosts*, um livro que afinal parece não se enquadrar nas normas canónicas descritas nos pontos de 1 a 6. De acordo com o testemunho de Zimler, o argumento de Maria da Piedade Ferreira que ditou a rejeição da tradução da obra foi o seguinte: "O público português não está preparado para lidar com este assunto. E o Richard é capaz de sofrer represálias."

Poder-se-ia indagar se a diretora editorial terá ou não exercido, neste caso, o papel do censor. Quedamo-nos, porém, pela constatação que a editora não arriscou em nome da empresa e do escritor. E lançamos a hipótese de que se, em 1996, uma parte do público português não estaria preparada para receber uma obra como o romance de Zimler, havia certamente outros leitores que desejavam ter acesso a esse tipo de literatura. Daqui se infere que também a Quetzal Editores não estaria preparada para colmatar esta lacuna na cultura de chegada. Duarte (2000) propõe para casos como este a categorização de "ideological embargo", assim definida:

> I tentatively propose this category label to describe non-translation that results from the clash of a community's system of values and some shattering political event. [...] the cultural objects subject to embargo had been previously familiar to the recipient system; [...] what is at stake here is not a State-enforced ban but rather the "spontaneous" action of civil society or sections of it. (Duarte 2000: 98)

Efetivamente, a ocorrência de não-tradução analisada neste estudo parece enquadrar-se na categoria de embargo ideológico porquanto a decisão de não traduzir *Unholy Ghosts* pode ser explicada não só pelo sistema de valores mais conservadores da editora nos anos 90 como também pela ação espontânea, irreversível, da diretora editorial da Quetzal.

A integração da tradução de literatura homoerótica no âmbito dos regimes interculturais

Seguidamente procede-se à análise prospetiva, designada *top-down,* que procura integrar os casos estudados, a tradução e a não-tradução, na perspetiva geral dos regimes interculturais (Pym 1998: 129). Como o próprio nome indica, a interculturalidade acontece quando duas ou mais culturas entram em interação, favorecendo a integração e a convivência de pessoas de culturas diferentes num espírito de respeito e diálogo cultural.

A tradução é um dos instrumentos da interculturalidade e, em simultâneo, um exemplo bem-sucedido nas relações entre uma cultura de partida e uma cultura de chegada. Já a não-tradução, no caso exposto, representa o seu inverso, *i.e.*, exemplifica um conflito face ao qual não foi possível negociar uma solução que aproximasse as culturas de partida e de chegada. Se a cultura anglo-americana estava preparada para receber obras literárias como *Unholy Ghosts* em 1996 (publicado pela editora GMP), a cultura portuguesa ainda não se encontrava em condições de ponderar ou negociar a sua tradução. A interculturalidade em tradução depende de diversos fatores que vão desde as linhas editoriais, às pessoas dos editores com as suas conceções idiossincráticas de cultura, publicação e receção, passando pelos próprios autores, os seus agentes publicitários e tradutores, até chegar ao público-alvo, que não é estático nem homogéneo.

Nos anos 90 em Portugal, o regime para a tradução de literatura homoerótica era governado por algumas normas que, desafiadas, podiam ditar a rejeição da tradução de determinadas obras. A sociedade não é homogénea e existem diferentes grupos sociais que partilham diferentes valores culturais e têm maneiras diferentes de estar na vida. Na sociedade portuguesa podemos identificar grupos sociais que interagem entre si para formar uma comunidade; esses grupos partilham laços ideológicos e interesses diferentes de outros grupos. O caso que importa aqui destacar diz respeito à comunidade que começou por se designar como GLS e, neste momento, se apresenta com a sigla abreviada LGBT. Na página em linha da comunidade LGBT lê-se o seguinte: "[...] não é necessário ter traços ou características homossexuais para se identificar dentro do conceito LGBT, os simpatizantes também são englobados, visto que prestam o seu apoio a toda esta comunidade"[6].

A Revolução de 25 de Abril permitiu que estas comunidades reprimidas e estigmatizadas pudessem não só associar-se, como exigir respeito e angariar apoiantes. Se bem que a análise sociológica da comunidade LGBT não seja o cerne do presente estudo, ela interessa na medida em constitui um dos públicos-alvo da tradução de literatura homoerótica. O romance de Zimler teria provavelmente sido bem acolhido no seio da comunidade LBGT, mas a editora, não levando em linha de conta os públicos-alvo minoritários, considerou de uma maneira geral que, em 1996, o público português não estava preparado para ler *Unholy Ghosts*.

O polissistema cultural não se transforma de um dia para o outro e nem mesmo uma revolução como a de 25 de Abril é capaz de o fazer. As alterações

[6] http://www.lgbt.pt/, consultado em 12-05-2019.

no polissistema cultural são introduzidas consoante as necessidades e os movimentos dos agentes culturais e dos públicos que os condicionam. Se, por um lado, não é surpreendente que em Portugal nos anos 80 tenha sido exibido o filme de Rainer Werner Fassbinder intitulado *Querelle*, indício de que a cultura cinematográfica portuguesa já se encontrava predisposta para receber este tipo de películas de temática homoerótica explícita, por outro, a não-tradução de *Unholy Ghosts* surpreende porque revela que, afinal, ainda havia temáticas tabus nos anos 90. E, havendo um público-alvo lesado por esta lacuna, é natural que tenham surgido movimentações no seio do polissistema literário a fim de trazer para língua portuguesa as traduções em falta no mercado. Quando a negociação não é possível e a relação intercultural não pode estabelecer-se, surge a necessidade de colmatar esta lacuna no seio do polissistema cultural e, no caso em apreço, ela implementou-se com a emergência de novas editoras, independentes ou chanceladas, direcionadas para a tradução e publicação de literatura de temática homoerótica. Deste modo, repôs-se a igualdade de direitos de uma comunidade minoritária, bem como o respeito pela diversidade, assente em relações interculturais equitativas.

Assim, na categoria de editoras LGBT, surgem no mercado português duas editoras com publicações em formato papel: a Zayas Editora, que funcionou entre 2000 e 2014, e a Bico de Pena, uma chancela da Editora Pergaminho, em atividade entre 2005 e 2009. Na antiga página em linha da Zayas Editora podia ler-se que esta fora fundada para colmatar uma lacuna na cultura portuguesa, na qual prestava serviço sobretudo a uma comunidade específica:

> A Zayas Editora surgiu da necessidade de existir uma leitura informada de/e para gays/lésbicas/bissexuais e transexuais. Desde o lançamento do nosso primeiro livro, em Junho de 2000, caminhamos em direcção ao nosso objectivo de fortalecer e informar a comunidade LGBT portuguesa. Propomo-nos a editar em português alguns dos melhores títulos internacionais para a comunidade LGBT que dignifiquem e tragam alguma luz tanto à comunidade como às pessoas interessadas nesta temática[7].

Por sua vez, a editora Bico de Pena justificava assim o seu nome e a sua linha editorial: "[…] traz no bico a água (ardente) de uma literatura viva. Escreve, por enquanto, com bicos de seis penas diferentes, abarcando o género da ficção literária, literatura gay, literatura erótica, os clássicos, literatura de terror e uma colecção de manuais práticos ligados sobretudo ao mundo erótico"[8].

---

[7] http://www.zayas-editora.com/, consultado em 4-03-2015.

[8] http://editorabicodepena.blogspot.pt/, consultado em 12-05-2019.

Em 1999, abriu, em Portugal, a primeira livraria LGBT, a Esquina Cor-de-Rosa, situada no Bairro Alto, que até 2005 se dedicou à divulgação de literatura de temática LGBT, com a venda de livros, revistas, filmes e com a organização regular de palestras e exposições.

Mais recentemente, em 2011, surgiu a editora Bubok com publicações exclusivamente em linha e espaço para literatura de temática homossexual.

Por fim, mas certamente não por último, em 2012, surgiu a editora INDEX *e-books*, especializada na publicação em formato digital de literatura *gay*. A esta editora deve-se a publicação, em 2014, de uma obra relevante, embora ainda incompleta, para o estudo da literatura homoerótica em Portugal — o primeiro volume do *Dicionário de Literatura Gay de Portugal* (de *A Alma Trocada* até *Isabel de Sá) — Livros, autores e referências de literatura lésbica, gay, bissexual, transgénero e queer de Portugal*.

A situação de conflito não negociável no âmbito dos regimes interculturais da tradução de literatura homoerótica em Portugal nos anos 90 deu origem à emergência de novas editoras já no século xxi. A tensão entre as normas de tradução de literatura de temática homoerótica e os seus constrangimentos resolveu-se com não só com o aparecimento de editoras especializadas em literatura LGBT, como também com a abertura de novos espaços interculturais, com normas mais abertas e permissivas e sem restrições no que toca ao homoerotismo. Permitiu ainda que a interculturalidade se estabelecesse de uma forma horizontal, por oposição à forma vertical que imperava nos anos 90, uma vez que as editoras, em posição de força superior, podiam ditar tanto a aceitação como a rejeição da tradução de obras de temática homoerótica.

A integração da tradução de literatura homoerótica no âmbito dos regimes interculturais e no âmbito do polissistema cultural português parece ser comprovada pela posição de igualdade que o estatuto da literatura homoerótica tem, hoje em dia, com o estatuto da literatura policial, de ficção científica ou do romance histórico nas livrarias.

Conclusão

Da análise de um regime para a literatura homoerótica nos anos 90 em Portugal ressalta à vista que a tentativa de explicação da realidade existente, assente no estudo de um conflito conducente a tomadas de posições opostas (traduzir e não traduzir), encaminhou-se para um desfecho que indicia como a disputa dos contrários no debate pode surgir como fonte interna de desenvolvimento no seio do polissistema, designadamente no que diz respeito à incorporação de novas temáticas na literatura.

Entre tradução e não-tradução emergem no panorama literário português editoras que, em defesa das obras de temática homoerótica, se propõem a traduzir e publicar obras rejeitadas, não procuradas ou nem sequer consideradas. No entanto, é interessante verificar que face às necessidades do mercado, da lei da procura e da oferta, e face à concorrência, as editoras que podem ser designadas como mais tradicionais ou conservadoras começaram também a traduzir e a publicar obras literárias mais ousadas de autores nacionais e estrangeiros, no âmbito da temática homoerótica Por exemplo, o romance de Rosa de Lobato Faria, *A Alma Trocada*, que aborda o tema da homossexualidade foi publicado pelas Edições ASA, em setembro de 2007; por sua vez, a Editorial Teorema deu à estampa, em 2002, o romance *Rapaz de Sonho* de Jim Brimsley, sobre o incesto homossexual, e *O Homem Casado* de Edmund White, que relata a história da relação entre dois homossexuais seropositivos, foi editado pela Dom Quixote, em 2007.

O debate que iniciou o regime da literatura de temática homoerótica em Portugal nos anos 90 foi entretanto dissolvido; hoje, no final da segunda década do século XXI, parece já não haver normas e tabus que restrinjam a tradução deste tipo de literatura que, a contento de públicos minoritários, marca presença nas chancelas de editoras mais antigas e mais recentes, mais tradicionais e mais vanguardistas. Talvez seja este um dos regimes que Pym descreveu como: "A successful regime must thus establish transaction costs that are not too high not to low, in the best Aristotelian tradition" (1998: 141).

Outra conclusão a tirar deste estudo de caso será a confirmação da convicção de Pym (1998: ix) de que a história da tradução é feita por indivíduos que, em determinadas circunstâncias espácio-temporais, assumem determinadas posições e tomam decisões. Zbigniew Wódkowski e Maria da Piedade Ferreira constituem exemplos do papel central que o indivíduo pode ter nas causalidades e na história da tradução: "People can actually change things" (Pym 1998: 157).

Por fim, a tónica colocada por Pym na importância das relações internacionais é atestada pela busca de uma verdadeira interculturalidade no seio da atividade tradutória, a qual se estabelece quando existe igualdade de direitos nos interesses dos públicos-alvo, quando as relações culturais têm lugar através da comunicação sob a forma de tradução e, por fim, quando determinados indivíduos portadores de uma visão dinâmica das culturas envidam esforços para alterar certos *status quo* e implementar novos géneros e novas temáticas literárias no polissistema cultural.

No fundo, tanto a teoria do regime como um regime bem-sucedido remetem para dialética hegeliana: "marcha do pensamento que procede por tese,

antítese e síntese e reproduz o próprio movimento do Ser absoluto ou Ideia" (Cuvillier 1973: 61). A dialética enquanto modo de análise das contradições pode aplicar-se tanto ao pensamento (a Ideia) como à realidade (o Ser). Se pensamento e realidade se encontram em constante processo de contradição conducente a movimentos evolutivos, então a contradição é condição de desenvolvimento. O estudo de caso apresentado parece enquadrar-se na dialética hegeliana porquanto a tradução de certa literatura homoerótica surge como a tese de uma realidade existente, e a não-tradução como a antítese que contraria essa realidade. A superação dos elementos em conflito efetuou-se através da emergência de uma nova situação, que no presente estudo de caso correspondeu ao aparecimento de editoras que puseram termo ao impasse, apagaram a desigualdade e abriram caminho para a evolução. A noção de regime bem como o modo dialético de pensamento são instrumentos cognitivos que ajudam a compreender a evolução do mundo numa ótica retrospetiva e prospetiva, na qual os conflitos são entendidos como motores e construtores de novas realidades.

Bibliografia

Fontes primárias

Stryjkowski, J. 1982. *Tommaso del Cavaliere*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Stryjkowski, J. 1990. *Tommaso del Cavaliere*. Lisboa: Livros Cotovia.

Zimler, R. 1996. *Unholy Ghosts*. Londres: GMP Press.

Fontes secundárias

Cuvillier, A. 1973. *Vocabulário de Filosofia*. Lisboa: Livros Horizonte.

Direcção dos Serviços de Censura. 1950. *Instruções sobre Literatura Infantil*. Lisboa: Tipografia da Imprensa Nacional de Publicidade.

Duarte, J. F. 2000. "The Politics of Non-Translation: A Case Study in Anglo-Portuguese Relations." TTR 13 (1): 95-112.

Even-Zohar, Itamar. 2004 [1976]. "The Position of Translated Literature" In Lawrence Venuti (ed.). The Translation Studies Reader. New York: Routledge. 192-197.

Hatim, B. e J. Munday. 2004. *Translation. An advanced resource book*. London and New York: Routledge.

Holmes, J. S. 2004. [1978] "The name and nature of Translation Studies." In *The Translation Studies Reader* ed. by Lawrence Venuti, London and New York: Routlege.

Houaiss, A. 2003. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas & Debates. V. II

Pym, A. 1998. *Method in translation history*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Rodrigues, G. A. 1980. *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Seruya, Teresa. 2005. "A tradução como espaço de interculturalidade na vida literária do Estado Novo: o caso das colecções." In Actas do VII Seminário de Tradução Científica e Técnica em Língua Portuguesa. Lisboa: União Latina/FCT. 35-44.

Seruya, Teresa. 2018. *Misérias e Esplendores da Tradução no Portugal do Estado Novo.* Lisboa. Universidade Católica Editora.

Snell-Hornby, M. 2006. *The Turns of Translation Studies — New paradigms or shifting viewpoint?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Toury, G. 2012 [1995]. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins Publishing Company.

Williams, J. e A. Chesterman. 2002. *The Map. A beginner's guide to doing research in translation studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Entrevistas

Ferreira, M. P. 2012. "Entrevista". In *Jornal Público*. 27-08-2012.

http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/editores-e-autores-continuam-amigos-mas-os-negocios-ja-sao-a-parte-1560605 (12-05-19).

Zimler, R. 2014. *Entrevista*. In *Canal Porto.* 10-02-2014.

http://portocanal.sapo.pt/um_video/WI5PwzIafdIkTjj9PCHD/ (12-05-19).

Wódkowski, Z. 2015. *Entrevista via correio eletrónico.*

E-bibliografia

Matias, Helena Anacleto.2011. *Tonalidades e sonoridades portuguesas em "UNHOLY GHOSTS" de Richard Zimler* In Repositório Científico do Instituto Politécnico do Porto http://hdl.handle.net/10400.22/827.

Silva, António de Pádua Dias da e Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes. 2011. *Crítica Literária ou Cultural? Caminhos críticos da literatura de temática gay*. http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/729.

The promise of visibility: the prize effect on the circulation of Japanese literature in Portugal[1]

Marta Pacheco Pinto
Centre for Comparative Studies, School of Arts and Humanities, University of Lisbon

Abstract Literary prizes are material manifestations of an economy of symbolic exchanges that has become more noticeable with globalization (English 2005; Sapiro 2015). As arbiters of literary value and institutional consecration of an author and his/her work, literary prizes are a promise of visibility in that an award-winning author or work will travel more easily across national borders. The globalizing potential of literary prizes has obvious consequences to translation flows, since they can influence a system's choices of repertoire when importing foreign literature. This article will focus on what I would like to call the "prize effect" on the circulation of Japanese literature in Portugal. It will assume a quantitative point of departure to analyse the effect of two prizes on the number of book translations from Japanese: the international Nobel Prize for Literature (Kawabata 1968; Ōe 1994) and the Tanizaki Prize, which correspond to different scales of recognition. Created in 1965, the Tanizaki Prize is awarded once a year and is together with the Akutagawa and Naoki prizes one of the most prestigious literary awards in Japan. The prize effect will be framed within the centre-periphery model as developed by Heilbron (1999; 2000) and furthered by Sapiro (2010) to address the transnational circulation of symbolic capital between so-called linguistic peripheries. Following the model, once a writer or text from a peripheral system gains institutional recognition, the greater the chance of being exported via translation, especially if translated into a central language that can mediate importation into another central or peripheral system. After reviewing the centre-periphery model, each prize will be discussed separately, and when appropriate the discussion will be complemented with a paratextual analysis of the translations. In the last part, the article will elaborate on the link between the prize effect and the source languages of translation (i.e. indirect translation).

1. Introductory note

The history of translation as a discipline in Portugal and Portuguese translation history are very much indebted to the work of Professor Teresa Seruya and to her collegiality and impulse. Seruya has time and again questioned the

[1] A draft version of this essay was presented at the second Translation Studies international conference on *Translating Asia: Convention & Invention* at the University of the Thai Chamber of Commerce, in Bangkok, on 21 June 2016.

possibility and effectiveness of writing a "panoramic" history of translation in Portugal, concluding that

> we shall make the history of that which we propose as deserving of due highlighting at each particular moment and for various reasons. This correspondingly sets to one side any panoramic history of translation. This shall, on the contrary, prove exemplary in dealing with the textual and human phenomena that "are going to go down in history" due to their interventions in processes of cultural change. (2016: 18)

The present essay seeks to contribute to the external history of translation in Portugal by focusing on literary prizes, which are mechanisms that may trigger processes of cultural change in that prizes go down in history as, hopefully, do the laureates and the awarded textual objects. The research data to be presented was collected and analysed under Professor Teresa Seruya's co-supervision of my postdoctoral research project *Bridging East and West: A Critical Chronology of Published Translations from Japanese into Portuguese (1543-2014)* (SFRH/BPD/99430/2014), which was initiated about ten years after having been her student in the undergraduate courses of Translation History in Portugal and Translation Theory at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon. At the time, I was still far from imagining that I would pursue an academic career and address a blind spot in the Portuguese scholarship of translation history by examining the formative presence of non-western, particularly East Asian, traditions in the Portuguese market of translations.

2. Literary prizes as a symbolic economy

Literary prizes are material manifestations of an economy of symbolic exchanges that has become more noticeable with globalization, particularly since the 1970s (e.g. English 2005: 271; Sapiro 2015). As instruments of institutional recognition and consecration of an author and his or her work, prizes function, as James F. English has shown, "as a claim to authority and an assertion of that authority — the authority, at bottom, to produce cultural value" (2005: 51). Literary prizes produce cultural value by identifying and celebrating the very existence of cultural value, and by granting credibility and authority they offer the promise of national and transnational visibility. As a subsequent stimulus of the circulation of cultural assets beyond the context of their production, with "the publishing industry mak[ing] authors and their works into objects of national attention" (Mack 2010: 183), literary prizes become part of an economy of prestige. Based on James F. English (2005), this

economy can be succinctly broken down into several types of prestige that are intimately intertwined and can be outlined as follows:

> Economic prestige: not only do prizes usually involve a financial reward, but they also have a profit-generating potential. An author or work whose merit has been publicly recognized represents a commercially safe investment and an opportunity of profitability, more readily visible in the rise of book sales;
>
> Social prestige: a literary prize serves as an author's social and symbolic recognition as being part of a literate community, that is to say, the literary field;
>
> Cultural prestige: laureate writers bring prestige to the community, the nation-state or culture they belong to as well as to the language they write in. A prize can be an important boost to the visibility of lesser-known literatures and languages and facilitate their entry into the international book market and into world literature;
>
> Pedagogical prestige: awarded works or repertoires are endowed with exemplarity, hence becoming models of so-called good literature that is in addition more prone to be anthologized and canonized. This exemplarity has a gatekeeping impact that cannot be downplayed, but further discussion of this issue is beyond the scope of this essay.

These different kinds of prestige (economic, social, cultural, pedagogical) highlight the coercive power of literary prizes as arbiters of literary value that can ultimately help export less translated languages and literatures as well as impose tastes and hence repertoires[2]. An award-winning author or piece of literature will travel more easily across national and international borders, translation being the main circulation channel of literature. As Edward Mack (2010: 183) rightly emphasizes in *Manufacturing Modern Japanese Literature*, through literary prizes symbolic capital is both produced and reproduced. The globalizing potential of literary prizes has obvious consequences to translation flows. In short, not only because translation is the principal mode

[2] The jury committee members of literary prizes, either national or international, ranging from individuals in the academia to those working in the media industry (mostly journalists) and in the literary field (other writers and literary critics), all have convictions, expectations, and aesthetic sympathies about what literary value is, or should be, in addition to having motivations of their own that influence their choices and decisions. James F. English (2005) criticizes this overall economy of prestige for the hidden agendas that sometimes obfuscate and manipulate competitions and prize-winners, and which have little to do with literary value and exemplarity. Aside these contingencies, prizes are cultural and historical facts that contribute to the material prestige of books themselves that thereby enter the patrimony of material culture, of which a book's reprints and existing translations in multiple languages are part of. This essay deals exclusively with that material culture and how it circulates via translation posited as a prize effect.

of reproduction of literary capital, but also because prizes influence a system's choices of repertoire when it comes to making decisions about which foreign literature, author or text to import. This way they operate as a criterion for repertoire selection and renewal, simultaneously regulating the introduction of novelty, invention, or innovation (be it cultural, thematic, formal, or stylistic). Put differently, prizes affect the accumulation of literary capital.

This essay focuses on what I would like to call the "prize effect" on the circulation of Japanese literature in Portugal. The prize effect is here framed in relation to book translations within the centre-periphery model as developed by Johan Heilbron (1999; 2000) and furthered by Gisèle Sapiro (2010). Grounded in Wallerstein's world-systems analysis (2004), the centre/core-periphery model is particularly effective in addressing the transnational circulation of symbolic capital between peripheral publishing markets, in this case between Portugal and Japan. Johan Heilbron (1999; 2000) has shown that English occupies the centre of the world translation system as the main source language in Europe "with 50 to about 70 % of the translations published being from English" (2000: 14). In contrast, Portuguese and Japanese stand out, alongside Arabic or Chinese, as peripheral source languages, for each "represents a large number of speakers, and yet occupy a peripheral position only in the translation system" (Heilbron 2000: 14). In *Japanese Publications in Foreign Languages (1945-1990)*, Hattori Toshiyuki specifically indicates that "[a]bout 38,000 [original] books are published each year in Japan, but the number translated into foreign languages is extremely small" (1990: III). The number of books translated into Japanese is, on the contrary, very high. A survey conducted by the Japan Foundation in 1999 found that "twenty times more foreign titles were being translated into Japanese than vice versa" (Machida 2008: 116). The share of translations in Portugal is likewise high; Seruya contends that Portugal has a "translated culture" with translations sometimes reaching above 40 per cent of the books published in the market (2018: 50). Altogether, the Portuguese and Japanese languages occupy peripheral positions in the world translation system as less translated languages[3]. The systems these languages pertain to and support are also on a par as regards the importation of textual assets, in that both tend to import more than they are able to export, thus relying heavily on translation. In other words, the less central a language is in the international

[3] Albert Branchadell's definition of "less translated languages" overlaps with Heilbron's understanding of peripheral languages in the international translation system. Branchadell puts less translated languages in terms of those which "are less often the source of translation in the international exchange of linguistic goods, regardless of the number of people using these languages" (2005: 1).

translation system, the higher the percentage of translated works into that language (Heilbron 2000: 20). As far as the Portuguese system is concerned, Japanese literature is however little represented in translation. And when it is, it is generally via the intermediation of a more central, hegemonic western language of translation, commonly English or French.

Within the frame of the centre-periphery model, the prize effect leads to the expectation that once a writer or text from a peripheral system gains institutional recognition, the greater the chance of being exported via translation. This expectation will be tested here vis-à-vis Japanese literature circulating in Portugal. Based on an enumerative and quantitative point of departure, it is my purpose to analyse the impact of two literary prizes on the number of book translations from Japanese, namely the international Nobel Prize for Literature and the national Tanizaki Prize, each corresponding respectively to different scales of recognition and visibility, but both with the potential to influence choices of repertoire intended for translation. The Portuguese translation publishing market will be examined until as far back as 2014, which is the time limit of the postdoctoral research project at the origin of this study. However, when relevant, remarks will be made concerning the period beyond that date.

3. Awarding Japanese literature

Gisèle Sapiro (2016: 91) situates the international recognition of Asian writers in the 1960s, when a Japanese author was for the first time awarded the highest prize for literature — the Nobel Prize — half a century after the recognition of the Bengali poet Rabindranath Tagore in 1913. Although this award is the best example of the promise to go global or universal, sometimes this promise is first recognized locally, or internally, by the system a laureate author belongs to. Japan awards several literary prizes annually. Amongst the most well-known awards are the Akutagawa and the Naoki prizes, both established in 1935, the first to encourage literary creation (*sōsaku*) and the latter popular literature (*taishū bungaku*) (Bayard-Sakai 2011: 163); the Yomiuri Prize, created in 1949 to stimulate literary activity in the post-war period; the Tanizaki Prize, established in 1965 to award authors who are expected to continue developing a successful literary career; and the Mishima Yukio Prize, which has existed since 1988. Of these awards, I will examine here the coveted Tanizaki Prize, for its straightforward connotation with the promise of success.

Each prize will be separately discussed in the next two sections of this essay, which are anchored in a rather descriptive approach to answer primarily the research questions "who" (was awarded), "when", and "what" (was translated into

Portuguese as a direct follow-up to the award). When appropriate, discussion will be complemented with the paratextual analysis of translations themselves, in that an awarded work is usually promoted through the cover (e.g., via explicit references to the awarded prize) or promotional texts on the back cover or on book flaps. To answer the "how" question, in the last section I will refer to the languages that have mediated the prize effect on the book transfers from Japan to Portugal.

3.1. The Nobel Prize for Literature

Pascale Casanova considers the Nobel Prize to be "the highest honor the world republic of letters has to give" (2007: 24). Originating in Europe, this award has come to enjoy worldwide authority by contributing to the accumulation of a patrimony of literature read across the world. Casanova adds that "[t]here is no better measure of the unification of the international literary field than the effectively universal respect commanded by this prize" (2004: 147). From 1901 to 2015, this "unchallenged arbiter of literary excellence" (Casanova 2004: 147) was awarded to 112 candidates, two of whom are of Japanese nationality: Kawabata Yasunari in 1968 and Ōe Kenzaburō in 1994[4].

Kawabata's international consecration came after the 29th International PEN congress was hosted by Japan in 1957. It was the first time the PEN congress took place in an Asian country, just a few years after the end of the Pacific/Second World War when Japan was struggling with rehabilitating its image internationally and strengthening peace between the East and the West. Under the topic of *Reciprocal Influences between Eastern and Western Literatures*, the congress gathered 171 delegates from 30 PEN centres in 26 countries and 208 Japan PEN club members[5]. The Japanese PEN Club, at the time under the leadership of Kawabata (1948-1956), was decisive in putting Japanese literature on the world literary map and served as an important mechanism for its exportation. Ten years later, with the award of the Nobel two works by Kawabata were published in Portugal (see Table 1): *Terra de neve* (*Yukiguni*/ Snow Country) in 1968 and *Kyoto* in 1969. The title page and back cover of both translations make reference to the Nobel Prize. These two works were published within the series "Romances exemplares" [Exemplary Novels] by the

---

[4] See "All Nobel Prizes in Literature" at Nobelprize.org, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/ [accessed on 3 May 2019]. Due to World Wars I and II, no Nobel Prize was awarded in 1914, 1918, 1935, and 1940-1943.

[5] See http://bungeikan.jp/international/detail/9/ [accessed on 10 May 2019].

now well-established publisher D. Quixote, which was then making its debut in the publishing market[6]. In its mission statement the publisher, founded in 1965, pinpoints that its first published books privileged authors who had been distinguished with national or international literary prizes of great importance. Those two novels have meanwhile undergone reprints, the first up to 2019 and the second up to 2017, as part of a new series, "Ficção universal" [Universal Fiction].

Only in 1986 was Kawabata's work again translated with *A casa das belas adormecidas* (*Nemureru bijo*/The House of the Sleeping Beauties). In 1994, the same year when Ōe Kenzaburō was made recipient of the Nobel Prize, two new translations of Kawabata were released, namely *A dançarina de Izu* (*Izu no odoriko*/The Izu Dancer) and *Chá e amor* [Tea and Love], which is one of the Portuguese titles for *Senbazuru*[7]. In 2009, a retranslation of *Senbazuru* was released under the literal title *Mil grous* [Thousand Cranes], and it was followed in 2010 by Kawabata's *A beleza e a tristeza* (*Utsukushisa to kanashimi to*/Beauty and Sadness). The covers of the last two mentioned books refer to the Nobel Prize, hence drawing attention to the author's literary capital.

Table 1. Kawabata Yasunari, Japan's first Nobel Literature laureate (1968), in Portuguese translation

Year of publication	Title of published book	Translator's name	Publisher	Observations
1968	*Terra de neve*	Armando da Silva Carvalho	D. Quixote	"Pela primeira vez, aparece uma edição portuguesa inteiramente dedicada a um autor japonês moderno" [For the first time a Portuguese edition is entirely dedicated to a modern Japanese author]; 2nd ed. in 1969; reprints followed within the new series "Ficção universal": 2002, 2003, 2007, 2008, 2009, 2017, 2019.
1969	*Kyoto*	Virgílio Martinho	D. Quixote	This book is marketed as "Nobel Prize for Literature in 1968"; 2nd ed. in 2000; 3rd ed. in 2001; 4th ed. in 2002; 5th ed. in 2004; 6th ed. in 2010; 7th ed. in 2012; 8th ed. in 2017.
1986	*A casa das belas adormecidas*	Luís Pignatelli	Assírio & Alvim	Reedited in 1988 by Círculo de Leitores; 2nd ed. in 2017 by D. Quixote publisher.

[6] Until 1969, this series had already published one 1966 Goncourt prize (Edmonde Charles-Roux), one 1966 Renaudot Prize (José Cabanis), and two Nobel Prize winners: four books by Miguel Angel Asturias (1967) and two books by Kawabata (1968).

[7] *A dançarina de Izu* was published before the announcement of the 1994 Nobel, since the preface to the translation overtly identifies Kawabata as "primeiro e único Prémio Nobel de Literatura do seu país" [the first and only Nobel Prize for Literature of his country] (1994: 7).

Year of publication	Title of published book	Translator's name	Publisher	Observations
1994	*A dançarina de Izu*	Ana Cristina Alves	Vega	"Contemporâneos de Sempre" [Contemporaries of All Times] series
1994	*Chá e amor*	Pedro Alvim	Vega	3rd ed. in 2004; 4th ed. in 2007 (and 2017 as part of Nova Vega); republished in 1996 by Círculo de Leitores; republished in 2003 by Bibliotex
2009	*Mil grous*	Mário Dias Correia	D. Quixote	Marketed as "Nobel Prize for Literature in 1968"
2010	*A beleza e a tristeza*	Maria João Freire de Andrade	D. Quixote	Marketed as "Nobel Prize for Literature in 1968"

Since 1968 up to now (see Table 1), the Portuguese publishing market has known seven book translations of Kawabata's body of work, which have meanwhile had several editions and reprints confirming his canonical status. It is quite significant that the first translation of a Kawabata's novel is promoted as pioneer in introducing a modern Japanese author to the Portuguese readership. This suggests that until the Nobel Prize readers had only been provided with limited choices of pre-modern Japanese literature, or glimpses of its modern fiction. In fact, in 1967, that is, one year before Kawabata's entrance into the Portuguese book market, the publisher Arcádia had put out an anthology of *Os melhores contos japoneses* [The Best Japanese Short Stories]. Although Kawabata is not anthologized, the collection contains works of emblematical modern writers, such as Hayashi Fumiko, Dazai Osamu, Ibuse Masuji, Shiga Naoya, Tanizaki Jun'ichirō, and Akutagawa Ryūnosuke. As Seruya has argued, while the stories of these authors are put together to substantiate a "universalising point of view" (2013: 181), the anthology seems to be symptomatic of the general "lack of demand on the part of the reading public" and general indifference to Oriental literatures during the *Estado Novo* period (Seruya 2013: 182-183).

Equally significant, except for Kawabata's short-stories collection *A dançarina de Izu* and the two latest translations published in the 2000s, all the previous existing translations of Kawabata's novels were republished in 2017. The covers of these republished books explicitly identify him as a Nobel Prize winner, which certainly is a direct consequence of the attribution in 2017 of the Nobel Prize to Japanese-born Briton Kazuo Ishiguro. This leads us to the premise that in the case of less translated or less familiar literatures, one internationally renowned prize is enough for publishers to recycle the existing translated work

of an author's peer in the literary field, especially an author sharing the same birthplace as the newly renowned writer, and make a profit out of it. As for the source language of translation, except for the first three published translations (1968, 1969, and 1986) whose source languages are not indicated, all the other texts from the 1990s onwards are based on English-language translations[8].

In *Great Events from History: The Twentieth Century, 1941-1970*, the entry on "Kawabata wins the Nobel Prize in literature" refers to a "general reaction of disbelief" apropos the recipient of the prize due in large part to the unavailability of his work in translation:

> This general reaction of disbelief rested largely on the simple fact that Kawabata, whose oeuvre had been only partly translated into a handful of languages — the best translations are arguably those in English by Edward Seidensticker — had languished in near obscurity. What is more, faithful translations were in themselves insufficient to explain what seemed to many Westerners weaknesses in plot construction and characterization. (Gorman 2008: 3184)

Ōe Kenzaburō has likewise languished in near obscurity in Portugal. He had his oeuvre consecrated in 1994, some years after having been awarded the European Community's Europalia Prize for Literature in 1989. Yet, the importation of his work into the Portuguese literary system is clearly an effect of the Nobel Prize (see Table 2). Until 1994, his only work circulating in Portugal was *Não matem o bebé* [Do Not Kill the Baby], which is the 1973 Portuguese title for *Kojinteki na taiken*. It was followed by a second edition in 1994 that bears on the title page the label "1994 Nobel Prize for Literature". In 2009 a retranslation came out within the book collection of Lisbon-based *Sábado* magazine under a new title, *Uma questão pessoal* [A Personal Matter], which literally translates the title of the English-language edition.

After the Nobel Prize, three other translations of Ōe's works were published under the marketing slogan of that prize: *Dias tranquilos* (*Shizuka na seikatsu*/A Quiet Life) in 1995; *Um eco do céu* (*Jinsei no shinseki*/An Echo of Heaven) in 1997; and in 2012 the novel *As regras do Tagame* (*Torikaeko*/The Rules of Tagame). The

---

[8] The first English translation of *Yukiguni* dates from 1957 (published under the sponsorship of UNESCO by Alfred A. Knopf and translated by Edward G. Seidensticker), whereas the first French translation dates from 1960 (*Pays de neige*, translated by B. Fujimori and published by Albin Michel). The opening sentence of the Portuguese translation *Terra de neve* would be enough to state that it is based on the French rendition. As to *Kyoto*, until the date of publication of the Portuguese translation, there were no English or French editions available, except for German, Danish, and Finnish.

first two translations were published by Difel, which was founded in the 1980s with the aim of promoting great authors of foreign fiction. Coincidently or not, the third novel came out the same year that the Salon du Livre Paris featured Japan as guest of honour and Japan debuted at the Frankfurt International Book Fair as well. Following the trend of disseminating the work of former Nobel laureates who were born in the same country as the newly announced winner, in 2017 Porto-based publisher Livros do Brasil was responsible for putting out the translation of a new work by Ōe, *Suishi* (2009). It was carried out by the reputed Portuguese writer Helder Moura Pereira, *Morte pela água* [Death by Water], and surprisingly the book cover makes no mention to Ōe's winning of the Nobel. From 1973 to 2017, none of Ōe's six book translations were performed directly from the Japanese original text, but produced via the mediation of another European language. Except for *Dias tranquilos*, which was translated from German, the other works are based on English-language editions.

Table 2. Ōe Kenzaburō, Japan's second Nobel Literature laureate (1994), in Portuguese translation

Year of publication	Title of published book	Translator's name	Publisher	Observations
1973	*Não matem o bebé*	Daniel Gonçalves	Civilização	2nd ed. in 1994 marketed as "1994 Nobel Prize for Literature"; 1st ed. in 2018 by Livros do Brasil publisher
1995	*Dias tranquilos*	Maria Adélia Silva Melo	Difel	"Literatura estrangeira" [Foreign Literature] collection
1997	*Um eco do céu*	Maria Adélia Silva Melo	Difel	"Literatura estrangeira" [Foreign Literature] collection
2009	*Uma questão pessoal*	Nuno de Castro	*Sábado* magazine	
2012	*As regras do Tagame*	Maria João Freire de Andrade	Clube do Autor	
2017	*Morte pela água*	Helder Moura Pereira	Livros do Brasil	"Dois mundos" [Two Worlds] collection

The Nobel Prize effect on the number of book translations can be described as a domino effect. On the one hand, the prize brings international recognition and confirms that an author is worthy of publication, hence the rise in the number of translations of the laureate's work. The systems that lack the linguistic resources to access the Japanese original texts directly — and immediately — often resort to a central language of translation to keep abreast of the publishing trends. On the other hand, and because the information available on the selection process of Nobel candidates is scarce as to the reading

languages of the jury, it can be assumed that the existence of translations is a prior condition for pre-selecting, accessing and assessing the works produced in more peripheral languages. Therefore, while the prize serves as a justification for translation, it can simultaneously be an effect of translation[9].

If one organizes the works of the Japanese Nobel Prize winners that are available in (European) Portuguese language on a timeline, three periods of higher translation activity stand out, namely between 1968 and 1973, 1994 and 1997, and the closing years of the first decade of the twenty-first century. It is clear that the first two periods demonstrate a Nobel Prize effect. Cross-referencing these figures with the total number of book translations from Japanese circulating in the Portuguese market for the equivalent period shows, however, that the Nobel Prize failed in diverting the attention of the Portuguese literary system towards other non-laureate Japanese authors. Based on my research, in 1969 and 1970 Kawabata's novels rivalled only with two works by Abe Kōbō published by the no longer active Civilização and with a haiku collection, Paulo Rocha's *50 haiku* (1970). In 1994, in addition to Ōe's and Kawabata's works, only another book of a Japanese authorship was published, a collection of two novellas — by Jean Genet and Mishima Yukio — under the patronage of publisher Hiena; from 1995 onwards, the haiku genre definitely stirred up attention with Bashō being its main representative. The 2000s brought in the Murakami phenomenon, as well as the diversification of the repertoire of Japanese imported literature and, more significantly, at least for book sales, the manga genre. The number of book translations has been steadily on the rise as a more direct consequence of the globalization of the literary market, but the Nobel Prizes certainly exert a mnemonic and equitable effect by giving equal opportunities of visibility to the laureates.

3.2. The Tanizaki Prize

The Tanizaki Prize, together with the Akutagawa and Naoki prizes, is one of the most prestigious literary awards in Japan. Contrary to the latter two, which are bestowed semi-annually in recognition and encouragement of emerging authors, serving therefore as the promise of the continuity of a newly

---

[9] Thinking of East Asian literatures, in particular Korean literature, Heekyoung Cho likewise refers to this prize as one that seeks to "disseminate a group of literary works internationally and, as a result, to make them 'actively present' beyond their original literary systems. But this presence can be hardly attained by literary works from less empowered linguistic cultures, unless through translations into English or other European languages" (2016: 129).

arrived author in the Japanese literary scene (Bayard-Sakai 2011), the Tanizaki Prize is awarded once a year with the aim of identifying exemplary pieces of literature (either novels, novellas, short-stories collections, or plays) and of confirming the status of an established author.

Since its creation in honour of Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), who was himself a finalist for the Nobel Prize in 1964 that was eventually given to Sartre, the Tanizaki Prize has been regularly awarded, in some cases to more than one writer, with the exception of the years of 1968, 1988-1989, 1996, 2002, and 2009, when no prize was offered (see Table 3)[10].

Table 3. The Tanizaki Prize for Literature (1965-2014)

No.	Year	Title of work(s) awarded[11]	Author's name
1	1965	*Hōyō kazoku* (*Embracing Family*)	Kojima Nobuo (1915-2006)
2	1966	*Chinmoku* (*Silence*)	Endō Shūsaku (1923-1996)
3	1967	*Man'en gannen no futtoboru* (*The Silent Cry*)	Ōe Kenzaburō (b. 1935)
		Tomodachi (*Friends*)	Abe Kōbō (1924-1993)
4	1968	No prize awarded	
5	1969	*Ake wo ubau mono* [One Who Steals Vermilion] *Kizu aru tsubasa* [The Wounded Wings] *Niji to shura* [A Rainbow and a Demon]	Enchi Fumiko (Fumiko Ueda, 1905-1986)[12]
6	1970	*Yami no naka no kuroi uma* [Black Horse in the Midst of Darkness]	Haniya Yutaka (1909-1997)
		Anshitsu [*The Dark Room*]	Yoshiyuki Junnosuke (1924-1994)
7	1971	*Seinen no wa* [Ring of Youth]	Noma Hiroshi (1915-1991)
8	1972	*Tatta hitori no hanran* (*Singular Rebellion*)	Maruya Saiichi (1925-2012)
9	1973	*Kaerazaru natsu* [A Summer Long Gone]	Kaga Otohiko (b. 1929)
10	1974	*Azumino* [Azumino]	Usui Yoshimi (1905-1987)
11	1975	*Ikkyū* [Zen Priest Ikkyū]	Mizukami Tsutomu (Minakami Tsutomu, 1919-2004)
12	1976	*Denshin'yūraku* [Country Gentleman]	Fujieda Shizuo (Katsumi Jiro, 1908-1993)
13	1977	*Hi no utsuroi* [Movement of the Sun]	Shimao Toshio (1917-1986)
14	1978	*Natsu* [Summer]	Nakamura Shin'ichirō (1918-1997)

[10] The list of winners can be accessed at http://www.chuko.co.jp/aword/tanizaki/.

[11] When there is an English-language translation available, the English title is provided between round brackets and in italics, otherwise the most commonly accepted English back-translation is given in square brackets.

[12] Enchi Fumiko was the first woman to win the prize.

No.	Year	Title of work(s) awarded[11]	Author's name
15	1979	*Poroporo*	Tanaka Komimasa (1925-2000)
16	1980	*Ichinen no bokka* [A Year's Pastoral]	Kōno Taeko (1926-2015)
17	1981	*Michinoku no ningyōtachi* [The Dolls of Michinoku]	Fukazawa Shichirō (1914-1987)
		Yoshino-dayu [The Courtesan Yoshino Dayu]	Gotō Akio (Gotō Meisei, 1932-1999)
18	1982	*Katachi mo naku* [Amorphous]	Ōba Minako (1930-2007)
19	1983	*Asagao* [Morning Glory]	Furui Yoshikichi (1937-2020)
20	1984	*Gunsei* (*Life in the Cul-de-Sac*)	Kuroi Senji (b. 1932)
20	1984	*Kono kuni no sora* [This Country's Sky]	Takai Yuichi (1932-2016)
21	1985	*Sekai no owari to Hādoboirudo Wandārando* (*Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*)	Murakami Haruki (b. 1949)
22	1986	*Sakyū ga ugoku yō ni* [As the Sand Dunes Move]	Hino Keizō (1929-2002)
23	1987	*Yumenokizaka bunkiten* [The Yumenokizaka Intersection]	Tsutsui Yasutaka (b. 1934)
24	1988	No prize awarded	
25	1989	No prize awarded	
26	1990	*Yasurakani ima wa nemuri tamae* (*May You Now Rest in Peace*)	Hayashi Kyōko (1930-2017)
27	1991	*Shanhai Mūn* [Shanghai Moon]	Inoue Hisashi (Uchiyama Hisashi, 1934-2010)
28	1992	*Hana ni toe* [Ask the Flowers]	Setouchi Jakuchō (Setouchi Harumi, b. 1922)
29	1993	*Mashiasu giri no shikkyaku* (*Matías Guili's Downfall*)	Ikezawa Natsuki (b. 1945)
30	1994	*Niji no misaki* [Rainbow Cape]	Tsujii Takashi (Tsutsumi Seiji, 1927-2013)
31	1995	*Saigyō Kaden* [The Life of Saigyo]	Tsuji Kunio (1925-1999)
32	1996	No prize awarded	
33	1997	*Kisetsu no kioku* [Memories of Seasons]	Hosaka Kazushi (b. 1956)
		Roji [Alley]	Miki Taku (Miki Tomita, b. 1935)
34	1998	*Hi no Yama — yamazaruki* [Mountain of Fire: Account of a Wild Monkey]	Tsushima Yūko (Tsushima Satoko, 1947-2016)
35	1999	*Tokō no ki* (*Translucent Tree*)	Takagi Nobuko (Tsuruta Nobuko, b. 1946)
36	2000	*Kyoseichu* [A Symbiotic Parasite]	Murakami Ryū (b. 1952)
		Yūdōtei Enboku [The Rakugo Storyteller Yūdōtei Enboku]	Tsujihara Noboru (b. 1945)
37	2001	*Sensei no kaban* (*The Briefcase*)	Kawakami Hiromi (b. 1958)

No.	Year	Title of work(s) awarded[11]	Author's name
38	2002	No prize awarded	
39	2003	*Yōgisha no yakōressha* [The Suspect's Night Train]	Tawada Yōko (b. 1960)
40	2004	*Yukinuma to sono shūhen* [Yukinuma and Its Environs]	Horie Toshiyuki (b. 1964)
41	2005	*Fumi zekka* [Wonderful Flavour]	Yamada Eimi (Amy Yamada, b. 1959)
41	2005	*Kokuhaku* [Confession]	Machida Kō (b. 1962)
42	2006	*Mīna no kōshin* [Meena's March]	Ogawa Yōko (b. 1962)
43	2007	*Bakushin* (*Ground Zero*)	Seirai Yūichi (Akitoshi Nakamura, b. 1958)
44	2008	*Tokyo-jima* (*Tokyo Island*)	Kirino Natsuo (b. 1951)
45	2009	No prize awarded	
46	2010	*Pisutoruzu* [Pistols]	Abe Kazushige (b. 1968)
47	2011	*Hantō e* [To the Peninsula]	Inaba Mayumi (1950-2014)
48	2012	*Sayonara Kurisutofa*¯ Robin [Goodbye, Christopher Robin]	Takahashi Gen'ichirō (b. 1951)
49	2013	*Ai no yume to ka* [Dreams of Love]	Kawakami Mieko (b. 1976)
50	2014	*Tōkyō jijoden* [The Autobiography of Tokyo]	Okuizumi Hikaru (b. 1956)

From 1965 to 2014, the Tanizaki Prize was bestowed in total to 51 Japanese writers and 53 pieces of literature. Of the 51 awarded writers, only nine are translated into Portuguese (see highlights in Table 3), three female authors against six male authors, and only three have had the awarded work actually translated against the other six writers who have had other pieces selected for translation (see Table 4)[13]. Of these six writers, and except for Tsuji Kunio's *Saigyō Kaden* and Kirino Natsuo's *Tokyo-jima*, the awarded works of the other four authors that are not available in Portuguese exist either in English or French translations[14].

---

[13] In 2017, Kawakami Mieko made her debut in the Portuguese literary system with a short-story (translated from English) included in the ninth issue of *Granta* journal: "Sobre ela e as memórias que lhe pertencem" ("Kanojo to kanojo no kioku ni tsuite"/"About her and the memories that belong to her"). As for Tawada Yōko, a well-renowned bilingual author writing in Japanese and German, her first book translated into Portuguese was welcomed last November 2019; *Memórias de um urso-polar* (Memoirs of a Polar Bear), published by Sextante Editora (founded in 2007), was originally written in German (*Etüden im Schnee*, 2014) and is a direct translation from this language.

[14] Murakami Ryū's *Kyoseichu* and Ogawa's *Mīna no kōnshin* exist only in French translation (*Parasites*, 2002, and *La Marche de Mina*, 2008, respectively).

Table 4. Tanizaki Prize winners in the Portuguese book market listed according to the number of translated works (until 2014)

Tanizaki Prize winner	No. of books in Portuguese	Awarded work translated into Portuguese (first translation)
Murakami Haruki	18*	2013. *O impiedoso país das maravilhas e o fim do mundo*. Maria João Lourenço and Maria João da Rocha Afonso (trans.). Alfragide: Casa das Letras.
Ōe Kenzaburō	5	---
Endō Shūsaku	5	1990. *Silêncio*. João David Antunes (trans.). Lisbon: D. Quixote.
Abe Kōbō	2	---
Kawakami Hiromi	2	2012. *Os anos doces*. Renata Correia Botelho (trans.). Lisbon: Relógio d'Água.
Ogawa Yōko	2	---
Murakami Ryū	1	---
Tsuji Kunio	1	---
Kirino Natsuo	1	---

* Murakami's *1Q84* was published in three volumes, two in 2012 and one in 2011. Each volume was here counted as corresponding to one book translation.

Of the three awarded novels actually translated into Portuguese, only Murakami Haruki's book cover mentions the Tanizaki Prize. In Kawakami's *Os anos doces* (*Sensei no kaban*/Sweet Years), which is based on the French edition *Les années douces* (Éditions Picquier, 2003), the author is presented on the left flap of the book cover as the recipient of several prizes, in particular the 1996 Akutagawa Prize and the 2001 Tanizaki Prize. Endō Shūsaku is a celebrated author with a string of accolades, including the 1966 Tanizaki Prize. The Portuguese translation of his *Chinmoku* novel had two editions in 1990 (by publishers D. Quixote and Círculo de Leitores) and a second one in 2010 (by D. Quixote). With the release of Martin Scorsese's film *Silence* (2016), a series of new editions (four in total) followed in 2017, coincidently the same year when Ishiguro won the Nobel Prize. None of these seven book editions bears any reference to the Tanizaki Prize; the 2017 editions include a preface by the American filmmaker and the cover (both image and promotional text) explicitly alludes to the film.

Tsuji Kunio is the only writer of this group to have entered the Portuguese market before winning in 1995 the Tanizaki Prize, with his only published book in Portugal in 1992, *O signore: xógum das províncias em luta* (*Azuchi ōkanki*/

The Signore: Shogun of the Warring States)[15]. All the other authors had their works translated after winning that prize (see Table 5); except for three cases, the time lapse between the year of the award and the entrance of the Japanese laureate into the Portuguese literary system generally overrides the expectation of "objects of national attention" (Mack 2010: 183) having a short- or mid-term impact on the rise of the number of translations.

Table 5. Correlation between the date of award of the Tanizaki Prize and the publication date of the laureate's first translated work into Portuguese, followed by the time lapse (in years) between those events

Endō Shūsaku	1966 / 1987	21 years
Ōe Kenzaburō	1967 / 1973	6 years
Abe Kōbō	1967 / 1969	2 years
Murakami Haruki	1985 / 2004	19 years
Murakami Ryū	2000 / 2007	7 years
Kawakami Hiromi	2001 / 2012	11 years
Ogawa Yōko	2006 / 2009	3 years
Kirino Natsuo	2008 / 2009	1 year

Again, the 1990s and the first decades of the twenty-first century stand out for concentrating a higher translation activity, which does not seem to rely on the prize itself. The peritexts of some Portuguese translations of Tanizaki Prize winners show that other awards have played a contingent role in their importation into the Portuguese book market, namely the Yomiuri and the Naoki prizes.

Murakami Ryū, winner of the Akutagawa Prize in 1976, garnered the Tanizaki Prize in 2000. His only published work in Portugal is *Na sopa de miso* (*In za misosūpu*/In the Miso Soup) (1997), which came out in 2007. This horror novel had earned him the Yomiuri Prize for Fiction in 1998. Peritextually, the Portuguese version of the novel presents it as the recipient of the most desired literary award in Japan, though the name of the prize is not explicitly mentioned. It also informs the reader that it has been published across England, France, Spain, the United States, and Russia, therefore aligning Portugal with the taste and trends of major markets. Ogawa Yōko received the Akutagawa Prize in 1990, the Yomiuri Prize in 2003, and the Tanizaki Prize in 2006. Three years after having been awarded the Tanizaki Prize, her most translated work,

[15] This novel was included in the thematic series "Conhecer o Oriente" [Get to Know the Orient], which consisted of a joint venture between a Lisbon publisher and the Cultural Institute of Macau.

Hotel Íris (Hotel Iris), was released in Portugal followed in 2011 by *A magia dos números* (*Hakase no aishita sushiki*, rendered in English as *The Housekeeper and the Professor*). This was the novel that granted her the Yomiuri Prize, an event highlighted on the book cover. By contrast, none of her two books available in Portuguese mention the Tanizaki Prize in the author's short biography. The front and back covers of *Hotel* Íris include a quote from the illustrious Ōe, who in the back cover is specifically identified as a "Nobel Prize" winner. His name adds value to the novel and to the author Ogawa, who was being introduced for the first time to the Portuguese readership.

Touted as "the most accessible Japanese writer" with his books translated into more than fifty languages (Mori 2014: 30), Murakami Haruki's works arrived on the Portuguese market in 2004. Until the end of 2014, there were 18 Murakami book translations, *Kafka à beira-mar* (*Umibe no Kafuka*/Kafka on the Shore) being the most reprinted book with 18 editions since it first came out in 2006, the same year the novel saw Murakami win the Franz Kafka Prize. This annual prize is only bestowed to authors whose work already exists in the Czech language. Murakami is the only Japanese author included in the Portuguese National Reading Plan, in existence since 2006, first with his autobiographical account *Auto-retrato do escritor enquanto corredor de fundo* (2009) (*Hashiru koto ni tsuite kataru toki ni boku no kataru koto*/What I Talk about When I Talk about Running) and now with his collection of short-stories *Homens sem mulheres* (2017) (*Onna no inai otokotachi*/Men without Women)[16]. This national plan, which acts as a co-optative strategy, is the ultimate consecration of this foreign author and validation of his work as a pedagogically legitimate good to be consumed by young readers, all the while granting him an enduring place in collective literary memory.

Apart from prizes, other consecration mechanisms may explain the introduction of a foreign writer's work in a given system. It is enough to refer to the left flap of the Portuguese edition of Abe Kōbō's *A mulher da areia* (*Suna no onna*/The Woman in Dunes), which details not only the Yomiuri Prize in 1962 and its reception of the award of France's best foreign book in 1967, but also its adaptation to cinema in 1964, which won a prize in Cannes. It does not go without notice that the novel's cover image consists of a still shot from the film adaptation. Although no mention is made of the Tanizaki Prize, also in 1967, and no reference is found to the source language of translation, the peritext does mention the novel's publication within the UNESCO collection of representative

[16] More information on this programme is available (in Portuguese language) at http://www.pnl2027.gov.pt/np4/home.

works, a translation project that was active from 1948 to about 2005 supporting the translation of lesser-known languages into European languages of wider diffusion, English and French in particular. Within this collection, Abe's novel was published both in English (1964) and French (1967) before coming out in Portuguese in 1969, without any identification of the source language of translation.

4. Source languages for translation

Johan Heilbron's language group-based model for the analysis of the world translation system is effective to predicate on indirect translation, as shown by Rosa, Pięta, and Maia (2017), since indirect translation dominates as the circulation pattern of the works of Japanese awarded writers in the Portuguese book market. The systems that concentrate a high capital of translations are also the systems where the diversity of source languages is usually low, and which more easily resort to intermediate languages of translation in order to access peripheral languages or less translated literatures.

None of the Nobel or Tanizaki Prize-winning authors whose work is available in Portuguese has been translated directly from Japanese. Of a total of 10 Japanese writers and 44 pieces of literature, English stands out as the lingua franca of mediation, followed by French and less significantly by German. Table 6 shows this language distribution, which was determined based on translational peritexts or, when the practice of indirect translation is veiled, on epitexts and arbitrary comparisons with previous existing English and French translations. It is noteworthy to find that until the 1970s publishers' prejudice against indirect translation was more salient, as shown by their attempts to peritextually hide the recourse to this practice.

Table 6. The Nobel Prize and the Tanizaki Prize winners:
main source languages for translation of their works into Portuguese (until 2014)

Prize	Name of prize winner	Languages of mediation (source language per translated work)			
		English	French	German	Unknown
Nobel Prize	Kawabata Yasunari	4	2	---	1
Nobel Prize & Tanizaki Prize	Ōe Kenzaburō	4	---	1	---

Prize	Name of prize winner	Languages of mediation (source language per translated work)			
		English	French	German	Unknown
Tanizaki Prize	Murakami Haruki	18	---	---	---
	Endō Shūsaku	5	---	---	---
	Abe Kōbō	---	1	---	1
	Kawakami Hiromi	1*	2*	---	---
	Ogawa Yōko	---	2	---	---
	Murakami Ryū	1	---	---	---
	Tsuji Kunio	1	---	---	---
	Kirino Natsuo	1	---	---	---
	Total	35	7	1	2

* Kawakami's *Manazuru* is openly presented as based on two source texts, the French and English editions: "Tradução (a partir do francês e inglês)" [Translation (from French and English)].

The figures presented in Table 6 confirm Heilbron's thesis that peripheral language groups need the centre to access other peripheral language groups and literatures; once an awarded writer or text gets translated into a central language, the greater the chance of being imported by either a central or (semi-)peripheral system generally via the mediation of that central language (Heilbron 2000: 15; Sapiro 2010: 314). Although the mediating role of English has caused a low linguistic diversity in the publishing field (Sapiro 2016: 87), as preferred language of mediation English has at least facilitated readers' literary education towards cultural diversity. Were it not for its mediatory — and ultimately conciliatory — role, such a less translated language or peripheral literature as Japanese would have a more limited readership and would hardly be known in Portugal. Indirect translation seems thus to be the target system's responsive mechanism to the market of literary prizes, that is, a practical means to keep pace with the rhythm of the demands, trends, and shifts of taste of the market. Paradoxical as it may be, with indirect translation cultural hegemony (the monocultural) is fought against with linguistic hegemony (the monolingual).

The authoritative status of English-language editions cannot be divorced from the lack of practitioners in Portugal with necessary linguistic skills to successfully undertake translation tasks directly from Japanese. In addition, the time lapse between the publication of a Japanese book and its English-language translation is usually so short — it is enough to mention the example of Murakami Haruki's novels — that publishers would rather wait for the translation to come

out in a language in which Portuguese translation professionals abound and assign it to them, which consequently implies the payment of lower translation rates. It is nonetheless noteworthy that in the corpus analysed here, two novels, Endō's *Chinmoku* and *Iesu no shōgai* (*Uma vida de Jesus*/A Life of Jesus), were translated from English by the same translator, but for different publishers, with the assistance of a native consultant. Of the compiled corpus, these are the only translations carried out collaboratively with a Japanese native speaker.

The preference for English-language editions may, however, also be explained on other grounds, namely the status of the English-language translator and the reputation of the publisher supporting the English-language edition. In some cases, the English translation has been published under the seal of quality of a Japanese publisher, such as Tokyo-based Kōdansha International — which has secured translations of Kirino Natsuo, Tsuji Kunio, Murakami Ryū, Murakami Haruki, and Ōe Kenzaburō — or Sophia University Press — which published some of Endō's novels in English. Kawabata's *A dançarina de Izu* (1994), for instance, was translated from a bilingual edition published in Tokyo by Hara Shobo (in 1964). The publisher's imprint adds value to the translation that is thereby deemed trustworthy. The status of the translator, as noted, may also explain the choice of source text. For example, the back cover of Kawabata's *Chá e amor* indicates that this translation is based on the English version by Edward G. Seidensticker (1921-2007), the renowned scholar of Japanese literature who is deemed "o tradutor de maior nomeada de obras japonesas" [the most famous translator of Japanese works].

Disruptive peritextual games can also be found with regard to source languages of translation. The misleading role of the peritext of Ogawa's translations cannot go unnoticed in that it creates the expectation of an English-language source text when the translator used for the two existing translations the corresponding French versions, at least as stated in the front page[17]. That expectation is plotted by the promotional contents used on the covers of both books (namely the praise quoted from reviews) that are mostly from English-language authors and newspapers. Even if translators do not often have a say in this kind of peritext, which tends to be under the publisher's responsibility, one would expect English to have been the source language of both translations. This is to say that the peritext of Ogawa's translations insinuates, either intentionally

[17] *Hotel Íris* was in fact first translated into French and then Portuguese before being rendered into English in 2010.

or not, the use of a prestigious source text in the era of English as lingua franca so as, it seems, to add authoritativeness or legitimacy to the translation[18].

5. Translation as a prize effect and the circulation of Japanese literature in Portugal

Unarguably, literary prizes are instances of literary legitimation that have the power to establish literary value and stimulate the circulation of symbolic capital, thereby connecting languages, cultures and book markets via their commodifying appeal to translation.

The descriptive approach followed has shown that international literary prizes do influence the selection of authors and repertoires for translation, that is to say, they have the ability to mobilize foreign literary traditions into local repertoires. National prizes however, such as the Tanizaki Prize, in spite of proposing works ready for reproduction in international marketplaces, have been a weak(er) promise of visibility in the Portuguese literary system, as their peritextual invisibility confirms. Other national awards, namely the Yomiuri, seem to enjoy instead more prestige in Portugal. If the Nobel Prize for literature is due to its history, prior established prestige and far-reaching visibility more prone to immediate literary reproduction, national prizes promoted in less familiar, visible or exportable cultures can arbitrarily generate reproduction in the long run. Arbitrarily because other factors are at play, namely the pre-existence of translations into more familiar western languages.

The prizes here examined as partaking in the external history of translation in Portugal have confirmed that texts circulate better between peripheries when languages of prestige act as mediators or facilitators (Sapiro 2010: 314). Moreover, peripheral systems are expected to be more attentive to the repertoire choices made by more central, hegemonic systems, in that the former would amplify, and consequently validate, their repertoire in accordance with the centre's repertoire selections for translation. It seems that what is good for them is also good for us.

---

[18] A detail provides however a clue as to the recourse to a French source text: the use of diaeresis, instead of a macron or circumflex accent, in the surname "Oë", as is common practice in French in place of diaeresis.

References

Primary sources

Abe Kōbō. 1969. *A mulher da areia* [ST (FR): *La femme des sables*; JAP: *Suna no onna*]. Mário Braga (trans.) ["De hoje"]. Porto: Civilização.

Abe Kōbō. 1970. *A máscara* [ST (?); JAP: *Tanin no kao*]. Daniel Gonçalves (trans.) ["De hoje"]. Porto: Civilização.

Endō Shūsaku. 1987. *O samurai* [ST (EN): *The Samurai*; JAP: *Samurai*]. José Pedro Gonçalves (trans.) ["Biblioteca de Bolso Dom Quixote. Secção I: Ficção" 17]. Lisbon: D. Quixote.

Endō Shūsaku. 1990. *Silêncio* [ST (EN): *Silence*; JAP: *Chinmoku*]. João David Antunes (trans.), Nao Makino (trans. consultant) ["Ficção universal" 65]. Lisbon: D. Quixote.

Endō Shūsaku. 1993. *Uma vida de Jesus* [ST (EN): *A Life of Jesus*; JAP: *Iesu no shōgai*]. João David Antunes (trans.), Nao Makino (trans. consultant) ["Letras do Mundo", 24]. Porto: Asa.

Endō Shūsaku. 1996. *Escândalo* [ST (EN): *Scandal*; JAP: *Sukyandaru*]. João David Antunes (trans.) ["Letras do Mundo"]. Porto: Asa.

Endō Shūsaku. 1997. *Rio profundo* [ST (EN): *Deep River*; JAP: *Fukai kawa*]. João David Antunes (trans.) ["Letras do Mundo"]. Porto: Asa.

Kawabata Yasunari. 1968. *Terra de neve* [ST (FR): *Pays de neige*; JAP: *Yukiguni*]. Armando da Silva Carvalho (trans.) ["Romances Exemplares" 11]. Lisbon: D. Quixote.

Kawabata Yasunari. 1969. *Kyoto* [ST (?); JAP: *Koto*]. Virgílio Martinho (trans.) ["Romances Exemplares" 13]. Lisbon: D. Quixote.

Kawabata Yasunari. 1986. *A casa das belas adormecidas* [ST (FR): *Les Belles endormies*; JAP: *Nemureru bijo*]. Luís Pignatelli (trans.) ["O Imaginário — ficção estrangeira" 11]. Lisbon: Assírio & Alvim.

Kawabata Yasunari. 1994. *A dançarina de Izu* [ST (EN): *The Izu Dancer*; JAP: *Izu no odoriko*]. Ana Cristina Alves (trans.) ["Contemporâneos de Sempre"]. Lisbon: Vega.

Kawabata Yasunari. 1994. *Chá e amor* [ST (EN): *Thousand Cranes*; JAP: *Senbazuru*]. Pedro Alvim (trans.) ["Escola de Letras"]. Lisbon: Vega.

Kawabata Yasunari. 2009. *Mil grous* [ST (EN): *Thousand Cranes*; JAP: *Senbazuru*]. Mário Dias Correia (trans.) ["Ficção Universal"]. Lisbon: D. Quixote.

Kawabata Yasunari. 2010. *A beleza e a tristeza* [ST (EN): *Beauty and Sadness*; JAP: *Utsukushisa to kanashimi to*]. Maria João Freire de Andrade (trans.) ["Ficção Universal"]. Lisbon: D. Quixote.

Kawakami Hiromi. 2012. *Os anos doces* [ST (FR): *Les années douces*; JAP: *Sensei no kaban*]. Renata Correia Botelho (trans.) ["Ficção" 166]. Lisbon: Relógio d'Água.

Kawakami Hiromi. 2012. *Manazuru* [ST (EN, FR): *Manazuru: a novel*, *Manazuru: roman*; JAP: *Manazuru*]. Miguel Serras Pereira (trans.) ["Ficção" 181]. Lisbon: Relógio d'Água.

Kirino Natsuo. 2009. *Out, uma saída* [ST (EN): *Out*; JAP: *Out*]. Joana Moura (trans.). Alfragide: Livros d'Hoje.

Murakami Haruki. 2004. *Norwegian Wood* [ST (EN): *Norwegian Wood*; JAP: *Noruwei no mori*]. Alberto Gomes (trans.). Porto: Civilização.

Murakami Haruki. 2005. *Sputnik, meu amor* [ST (EN): *Sputnik Sweetheart*; JAP: *Suputoniku no koibito*]. Maria João Lourenço (trans.) ["Prosas de fora"]. Cruz Quebrada: Notícias.

Murakami Haruki. 2006. *Crónica do pássaro de corda* [ST (EN): *The Wind-up Bird Chronicle*; JAP: *Nejimaki dori kuronikuru*]. Maria João Lourenço (trans.). Cruz Quebrada: Casa das Letras.

Murakami Haruki. 2006. *Kafka à beira-mar* [ST (EN): *Kafka on the Shore*; JAP: *Umibe no Kafuka*]. Maria João Lourenço (trans.). Cruz Quebrada: Casa das Letras.

Murakami Haruki. 2006. *Underground: o atentado de Tóquio e a mentalidade japonesa* [ST (EN): *Underground: The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche*; JAP: *Andaguraundo*]. Susana Serras Pereira (trans.). Lisbon: Tinta da China.

Murakami Haruki. 2007. *Dança, dança, dança* [ST (EN): *Dance, Dance, Dance*; JAP: *Dansu dansu dansu*]. Maria João Lourenço (trans.) ["Ficção Estrangeira"]. Cruz Quebrada: Casa das Letras.

Murakami Haruki. 2007. *Em busca do carneiro selvagem* [ST (EN): *A Wild Sheep Chase*; JAP: *Hitsuji o meguru bōken*]. Maria João Lourenço (trans.) ["Ficção Estrangeira"]. Cruz Quebrada: Casa das Letras.

Murakami Haruki. 2008. *A rapariga que inventou um sonho* [ST (EN): *Blind Willow, Sleeping Woman*; JAP: *Mekura yanagi to nemuru onna*]. Maria João Lourenço (trans.). Cruz Quebrada: Casa das Letras.

Murakami, Haruki. 2008. *After dark: os passageiros da noite*. [ST (EN): *After Dark*; JAP: *Afuta daku*]. Maria João Lourenço (trans.). Alfragide: Casa das Letras.

Murakami, Haruki. 2009. *A Sul da fronteira, a Oeste do Sol* [ST (EN): *South of the Border, West of the Sun*; JAP: *Kokkyo no minami taiyo no nishi*]. Maria João Lourenço (trans.). Alfragide: Casa das Letras.

Murakami, Haruki. 2009. *Auto-retrato do escritor enquanto corredor de fundo: um livro de memórias* [ST (EN): *What I talk about when I talk about running*; JAP: *Hashirukoto ni tsuite kataru toki ni boku no kataru koto*]. Maria João Lourenço (trans.). Alfragide: Casa das Letras.

Murakami, Haruki. 2010. *O elefante evapora-se* [ST (EN): *The Elephant Vanishes* (collection)]. Maria João Lourenço (trans.) ["Literatura Traduzida"]. Alfragide: Casa das Letras.

Murakami, Haruki. 2011-2012. *1Q84* [ST (EN): *1Q84*; JAP: *Ichi kyu hachi yon*], 3 vols. Maria João Lourenço and Maria João da Rocha Afonso (trans.). Alfragide: Casa das Letras.

Murakami Haruki. 2013. *O impiedoso país das maravilhas e o fim do mundo* [ST (EN): *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*; JAP: *Sekai no owari to hado-boirudo wandarando*]. Maria João Lourenço and Maria João da Rocha Afonso (trans.) Alfragide: Casa das Letras.

Murakami Haruki. 2013. *Sono* [ST (EN): *Sleep*; JAP: *Nemuri*]. Maria João Lourenço (trans.). Kat Menschik (il.). Alfragide: Casa das Letras.

Murakami, Haruki. 2014. *A peregrinação do rapaz sem cor* [ST (EN): *Colorless Tsukuru Tazaki and his Years of Pilgrimage*; JAP: *Shikisai o Motonai Tazaki Tsukuru to, Kare no Junrei no Toshi*]. Maria João Lourenço (trans.). Alfragide: Casa das Letras.

Murakami Ryū. 2007. *Na sopa de miso* [ST (EN): *In the Miso Soup*; JAP: *In za miso sūpu*]. Maria Dulce Guimarães da Costa (trans.). Alfragide: Casa das Letras.

Ōe Kenzaburō. 1973. *Não matem o bebé* [ST (EN): *A Personal Matter*; JAP: *Kojinteki na taiken*]. Daniel Gonçalves (trans.) ["De Hoje"]. Porto: Civilização.

Ōe Kenzaburō. 1995. *Dias tranquilos* [ST (GER): *Stille Tage*; JAP: *Shizuka na seikatsu*]. Maria Adélia Silva Melo (trans.) ["Literatura Estrangeira"]. Lisbon: Difel.

Ōe Kenzaburō. 1997. *Um eco do céu* [ST (EN): *An Echo of Heaven*; JAP: *Jinsei no shinseki*]. Maria Adélia Silva Melo (trans.) ["Literatura Estrangeira"]. Lisbon: Difel.

Ōe Kenzaburō. 2009. *Uma questão pessoal* [ST (EN): *A Personal Matter*; JAP: *Kojinteki na taiken*]. Nuno de Castro (trans.) ["Biblioteca Sábado"] [N.p.]: (Sic) idea y creación.

Ōe Kenzaburō. 2012. *As regras do Tagame* [ST (EN): *The Changeling*; JAP: *Torikaeko*]. Maria João Freire de Andrade (trans.). Lisbon: Clube do Autor.

Ogawa Yōko. 2009. *Hotel Íris* [ST (FR): *Hôtel iris: roman*; JAP: *Hoteru airisu*]. Filipe Jarro (trans.) ["Serpente Emplumada"]. Lisbon: Livros Quetzal.

Ogawa Yōko. 2011. *A magia dos números* [ST (FR): *La formule préférée du professeur*; JAP: *Hakase no aishita sūshiki*]. Filipe Jarro (trans.) ["Serpente Emplumada"]. Lisbon: Livros Quetzal.

Tsuji Kunio. 1992. *O signore: xógum das províncias em luta* [ST (EN): *The Signore*; JAP: *Azuchi ōkanki*]. Fernanda Pinto Rodrigues (trans.) ["Conhecer o Oriente" 2]. Lisbon/Macau: Gradiva/Instituto Cultural de Macau.

Secondary sources

Bayard-Sakai, Anne. 2011. "The literary institution and the case of the Akutagawa Prize." In *Japan's Postwar* [Nissan Institute/Routledge Japanese Studies Series], Michael Lucken, Anne Bayard-Sakai, and Emmanuel Lozerand (eds.), J.A.A. Stockwin (trans.), 163-178. London/New York: Routledge.

Branchadell, Albert. 2005. "Introduction: Less translated languages as a field of inquiry." In *Less Translated Languages*, Albert Branchadell and Lovell Margaret West (eds.), 1-23. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production*, Randal Johnson (ed. and int.). Cambridge: Polity Press.

Casanova, Pascale. 2004. *The World Republic of Letters*, M. B. DeBevoise (trans.). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Cho, Heekyoung. 2016. *Translation's Forgotten History. Russian Literature, Japanese Mediation, and the Formation of Modern Korean Literature*. Cambridge, MA, and London: Harvard University Asia Centre/Harvard University Press.

English, James F. 2005. *The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.

Gorman, Robert F. (ed.). 2008. "Kawabata wins the Nobel Prize in literature." In *Great Events from History: The Twentieth Century, 1941-1970*. Pasadena, CA: Salem Press. Retrieved on 11 May 2016 from *Research Starters*, https://www.ebscohost.com/academic/research-starters-education.

Hattori Toshiyuki. 1990. "Preface." In *Japanese Literature in Foreign Languages 1945-1990*. Japan P.E.N. Club (comp.), III. [Tokyo]: Japan Book Publishers Association.

Heilbron, Johan. 1999. "Towards a sociology of translation. Book translations as a cultural world-system." *European Journal of Social Theory* 2 (4): 429-444.

Heilbron, Johan. 2000. "Translation as a cultural world system." *Perspectives* 8 (1): 9-26. DOI: 10.1080/0907676X.2000.9961369.

Machida Shinya. 2008. "Contemporary Japanese literature finds a global following." In *A Wild Haruki Chase: Reading Murakami around the World*, Japan Foundation (trans. and comp.), 114-121. Berkeley, CA: Stone Bridge Press.

Mack, Edward. 2010. *Manufacturing Modern Japanese Literature: Publishing, Prizes, and the Ascription of Literary Value*. Durham/London: Duke University Press.

Mori Masaki. 2014. "Murakami Haruki the translator." *Southeast Review of Asian Studies* 36: 30-36.

Rosa, Alexandra Assis, Hanna Pięta, and Rita Bueno Maia. 2017. "Theoretical, methodological and terminological issues regarding indirect translation: An overview." *Translation Studies* 10 (2): 113-132. DOI: 10.1080/14781700.2017.1285247.

Sapiro, Gisèle. 2010. "Globalization and cultural diversity in the book market: The case of literary translations in the US and in France." *Poetics* 38 (4): 419-439. https://doi.org/10.1016/j.poetic.2010.05.001.

Sapiro, Gisèle. 2014. "Translation as a weapon in the struggle against cultural hegemony in the era of globalization." *Bibliodiversity — Translation and Globalization* (Feb.): 31-39.

Sapiro, Gisèle. 2015. "Translation and symbolic capital in the era of globalization: French literature in the United States." *Cultural Sociology* 9 (3): 320-346. DOI: https://doi.org/10.1177/1749975515584080.

Sapiro, Gisèle. 2016. "How do literary works cross borders (or not)? A sociological approach to world literature." *Journal of World Literature* 1: 81-96.

Seruya, Teresa. 2013. "Extra-European literatures in anthology during the *Estado Novo* (1933-1974)." In *Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)*, Teresa Seruya, Lieven D'hulst, Alexandra Assis Rosa, and Maria Lin Moniz (eds.), 171-185. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Seruya, Teresa. 2016. "Doing translation history and writing a history of translation: the main issues and some examples concerning Portuguese culture." *Journal of World Languages* 3 (1): 5-21. DOI: 10.1080/21698252.2016.1176627.

Seruya, Teresa. 2018. "Ideias dominantes sobre tradução em Portugal." In *Misérias e Esplendores da Tradução no Portugal do Estado Novo*, 50-64. Lisbon: Universidade Católica Editora.

Wallerstein, Immanuel. 2004. *World-System's Analysis. An Introduction*. Durham/London: Duke University Press.

Por detrás do ecrã: a (história da) tradução na RTP contada por quem sabe

Márcia Dias Sousa
Doutoranda na Universidade Católica Portuguesa
Centro de Estudos de Comunicação e Cultura

Resumo No decorrer do curso de doutoramento em Estudos de Tradução, tive o privilégio de ser aluna da Professora Teresa Seruya. Para efeitos de avaliação final, propus-me desenvolver um estudo sobre o departamento de tradução da RTP — estudo este que a professora viria a considerar um importante contributo para os Estudos de Tradução em Portugal, sobretudo pelo generalizado desconhecimento sobre os moldes nos quais a RTP (assim como outras empresas no nosso país) traduz(em) os conteúdos estrangeiros que faz(em) chegar ao público. Por tal facto, considerou que deveria publicá-lo. Creio que é chegado o momento de o fazer, podendo, assim, prestar-lhe a devida homenagem. Contudo, não pretendo apresentar um projeto idêntico. Antes, tenciono atualizar a investigação já realizada, procurando identificar possíveis alterações na organização dos vários procedimentos de trabalho, em resultado da mudança de chefia que, entretanto, ocorreu; assim como incluir uma fase do processo de tradução que, na altura, não tive a oportunidade de conhecer: a revisão final dos conteúdos traduzidos, antes da emissão.
Este projeto terá por base entrevistas a responsáveis dos diversos sectores do departamento de tradução da RTP. Não obstante, o enfoque será colocado nas revisoras finais, caracterizando-se o seu perfil, descrevendo-se as suas tarefas e evidenciando-se a responsabilidade do seu papel. Os restantes depoimentos — sobre as áreas dos conteúdos adaptados, da legendagem, da dobragem e da locução — servirão para demonstrar as etapas de trabalho que ocorrem antes de os respetivos conteúdos serem entregues a estas profissionais. Espero, assim, conseguir prestar um contributo, também, para a História da Tradução, atendendo ao papel que a RTP tem assumido no fomento da aprendizagem de línguas e de culturas estrangeiras, por intermédio da tradução audiovisual.

1. Introdução

Na viragem cultural dos Estudos de Tradução, Susan Bassnett argumentava: "translation is not just the transfer of texts from one language into another, it is now rightly seen as a process of negotiation between texts and between cultures, a process during which all kinds of transactions take place mediated by the figure of the translator" (2002 [1980]: 6). Um estudo sobre tradução não tinha (nem tem) de se concentrar exclusiva ou necessariamente no produto de uma transferência interlinguística, podendo destinar-se a identificar as etapas percorridas até ser apresentado ao público e a caracterizar o

perfil dos tradutores. Tratar-se-á, assim, de uma análise da tradução enquanto um processo, procurando-se perceber *como* as versões traduzidas foram criadas (D'Hulst 2010: 402). Contudo, neste artigo, não se pretende abordar a atividade cognitiva dos tradutores — como tende a ser habitual entender o termo "processo" nos Estudos de Tradução (cf. Dimitrova 2010: 406) —, mas sim caracterizar o *modus operandi* de uma empresa na qual são aplicados procedimentos de tradução no desenrolar da sua atividade. Seguir-se-á a perspetiva de André Lefevere de que o ato de traduzir é uma reescrita, i.e., um ato de descodificação e de recodificação de um determinado texto de partida, de modo a que possa funcionar na sociedade de chegada, à luz das convenções e ideologias vigentes [Lefevere 1992: vii; Bassnett 2002 (1980): 8]. No entanto, tal não significa que o tradutor deva adulterar os conteúdos de origem; antes, que qualquer ato de tradução, sendo uma *nova* escrita, resultará necessariamente num *novo* produto — pensado, produzido e transmitido em consonância ao modo de ser e de estar no contexto de chegada, bem como aos propósitos a atingir com a versão traduzida (como seja uma finalidade didática, informativa ou de entretenimento).

No campo da tradução audiovisual, é nas legendas que o exercício da reescrita se manifesta, por estarem na base de todo o trabalho audiovisual desenvolvido em comunidades ditas "de legendagem", como é o caso da portuguesa. Com efeito, para além da legendagem "visível", que acompanha, por exemplo, as séries e os filmes estrangeiros, também existe outra "invisível", contida nos textos lidos pelos locutores e dobradores de conteúdos gravados na língua de chegada. Porém, se a evolução tecnológica tem vindo a motivar o desenvolvimento de cada vez mais estudos sobre a tradução audiovisual, em geral, e a legendagem, em particular (cf. Diaz Cintas 2013: 280), o modo como se desenvolve a tradução de legendagem e quem intervém neste processo mantêm-se, regra geral, "por detrás do ecrã": ou seja, desconhecidos pelo público em geral (cf. Gambier 2013: 52).

O contexto português não é exceção, e foi precisamente a vontade de se contribuir, de algum modo, para inverter esta situação que se propôs o desenvolvimento deste projeto. A escolha da Rádio Televisão Portuguesa (RTP) como objeto de estudo prendeu-se com o facto de ser a estação pública de televisão no país, tendo, por isso, uma maior experiência a nível do tratamento de conteúdos estrangeiros comparativamente às estações privadas, mais recentes. Neste artigo, pretende-se dar a conhecer como tudo acontece desde que tais programas são adquiridos até que são emitidos, tendo por base testemunhos recolhidos de colaboradores e observações empíricas realizadas em cada um dos grupos de trabalho. Dar-se-á maior relevo aos três domínios de base na tradução

audiovisual — a legendagem, a sonorização e a dobragem —, apresentando-se uma breve esquematização das restantes áreas nas quais a tradução também está presente na RTP: a tradução de informação, a tradução simultânea como integrada no trabalho da anterior e a adaptação de conteúdos para pessoas com deficiências auditiva e visual.

Apresenta-se, desde já, um profundo agradecimento a todos os profissionais da RTP que colaboraram neste projeto[1], assim como aos seus superiores hierárquicos, pela disponibilidade em abrirem as portas do seu pequeno mundo a um investigador dos Estudos de Tradução — e pela primeira vez na sua história.

2. A tradução de conteúdos na RTP

A estação pública de televisão em Portugal define do seguinte modo a sua missão:

> A RTP é o operador de serviço público de Rádio e Televisão de Portugal. Tem uma história única, construída ao longo de décadas e um património insubstituível na vida dos portugueses. É uma referência do audiovisual português e distingue-se pela qualidade e criação de valor da sua diversificada oferta. A capacidade para chegar a um vasto e heterogéneo público e cobrir alargados segmentos de população que impacta, são fatores indicativos da sua relevância para o desenvolvimento social, cultural e económico do país. (RTP 2019: "Missão")

Embora não seja referido diretamente, o tratamento de programas estrangeiros e a adaptação de conteúdos para públicos com necessidades especiais constitui uma porção bastante significativa do trabalho da RTP. Desde a sua fundação, em 1957, que esta empresa adquire, traduz e transmite conteúdos oriundos de outros países, não tendo o regime de censura vigente durante o

[1] Por ordem cronológica da realização das entrevistas: em 2016, a 19 de novembro, Teresa Sustelo (anterior responsável pelo departamento de tradução e legendagem); a 9 de dezembro, Elsa Estrela (produtora de programas), João Gasalho (técnico de pós-produção vídeo e áudio), Ana Vieira (atriz-locutora), Mário Sequeira (na altura, coordenador do departamento de conteúdos adaptados) e José Manuel Fiusa (tradutor de informação); a 12 de dezembro, Sérgio Calvinho (diretor criativo), Isabel Matos (técnica de pós-produção vídeo e áudio), Carlos Macedo (ator-dobrador), Helena Florêncio e Fernanda Porto (tradutoras e revisoras de legendagem) e Aníbal Costa (responsável pela unidade de planeamento de meios de produção); entre 12 e 24 de setembro de 2018, Rita Soares, Miguel Vasconcelos, Luís Reis e Luís Branco (tradutores de informação); e, a 15 de maio de 2019, Mário Sequeira e Paulo Alexandre (responsáveis pela atual divisão de tratamento de programas estrangeiros e conteúdos adaptados).

Estado Novo contrariado o papel de intermediário cultural da estação portuguesa. Aliás, a "cultura da legendagem" que se veio a implementar no país serviu um propósito político nesta época: como esclareceu Mário Sequeira, um dos responsáveis pela atual chefia da divisão de tratamento de programas estrangeiros e de conteúdos adaptados (TPECA),

> quando a legendagem começou a ser usada na televisão, havia um elevado grau de analfabetismo: as pessoas não sabiam ler e não conheciam línguas estrangeiras. Ou seja, não conseguiam, nem de ouvido, nem [pela escrita]... Nada! Não conseguiam perceber.

Era, portanto, uma forma indireta de controlar a opinião pública, sobretudo as massas populares, para que não tivessem acesso às ideologias exteriores e, assim, para que não colocassem em causa os princípios defendidos na ordem interna — o que não seria tão efetivo caso os conteúdos fossem dobrados. Hoje, já não é esta a realidade, havendo, pelo contrário, um forte propósito didático na tradução dos conteúdos audiovisuais, em geral. A permanência da legendagem em Portugal como a principal forma de apresentação destes produtos ao público até aos dias de hoje deve-se a uma causa essencialmente cultural: manter uma conformidade no modo como são produzidos e rececionados na sociedade.

Tal como foi possível observar nas várias idas à estação no âmbito deste projeto, a divisão TPECA é um pequeno "mundo" no seio do universo que é a RTP, que se marca por uma diversidade de agentes e procedimentos, mas que tem um denominador comum: a promoção da língua portuguesa. De acordo com a antiga responsável pelo departamento de tradução e legendagem, Teresa Sustelo, é fundamental que o texto que se lê nas legendas seja escrito num português correto, uma vez que um conteúdo legendado "não serve só para o [cidadão] português: serve, inclusivamente, para as pessoas que estão no nosso país, que vêm de outros países e que querem aprender a língua portuguesa", até porque a leitura de legendas é uma forma pouco dispendiosa de aprender uma língua — inclusive a materna (cf. Diaz Cintas 2013: 282; Caimi 2013: 167). A correção da expressão linguística pela qual se esforça a RTP tem outro importante ganho: precisamente graças à "cultura da legendagem", a possibilidade de o espetador (nacional ou estrangeiro) comparar constantemente o que é dito com o que é mostrado e explicado por palavras escritas aumenta consideravelmente a capacidade de interagir interlinguisticamente, bem como de compreender e respeitar o Outro. Com efeito, independentemente das alterações que necessariamente ocorrem num processo de reescrita, não se conta outra história que não a de partida, até porque as referências culturais de origem são

vistas e escutadas. Como prosseguiu Teresa Sustelo, traduzir no audiovisual "[n]ão é inventar: é a melhor escolha de palavras para poder caber na legenda e transmitir, de facto, pela nossa tradução, aquilo que é dito noutras línguas." Se tal for bem feito, "[e]ntão, sim, teremos cumprida a nossa função, como divulgadores das culturas, através do nosso trabalho".

Percebe-se, assim, que o trabalho de tradução numa empresa como a RTP, com um público tão alargado e uma oferta de conteúdos tão vasta — muitos dos quais ora provenientes de outras línguas, ora produzidos no país e adaptados a pessoas com necessidades especiais — tem contribuído significativamente para o papel sociocultural que esta estação tem assumido desde os primórdios da sua atividade. Compreende-se, também, que continuará a fazê-lo a longo-prazo, visto que "[o] raciocínio do robô não se compara — nem nunca se comparará — ao raciocínio, às elaborações que o nosso cérebro pode fazer, a nossa cultura", sendo a figura do tradutor humano sempre necessária, como acrescentou Teresa Sustelo. As significativas melhorias a nível tecnológico em muito têm facilitado o contacto entre os vários intervenientes e a rapidez com que os conteúdos são emitidos, prevendo-se que venham a ajudar ainda mais em termos de capacidade de resposta aos prazos muitas vezes exíguos. Tudo passará por uma constante adaptação por parte dos tradutores às melhorias técnicas que forem surgindo, mas manter-se-á sempre o propósito fundamental do processo translatório: o de apresentar "a nossa versão para contar a história [do Outro] a quem não domina aquela língua" de um modo claro, fluente e linguisticamente correto, como explicou a tradutora e revisora de legendagem Fernanda Porto.

3. A organização dos processos de tradução[2]

3.1. Decisões de programação e aquisição de conteúdos

É na direção de programas que o processo de tradução de legendagem desenvolvido na RTP se inicia (Gráfico 1): existe uma ponderação quanto ao que se pretende emitir em cada um dos canais da RTP, tendo em conta os interesses de programação — isto porque, como explicou Teresa Sustelo, cada canal tem "a sua personalidade" e todos eles "querem apresentar-se com uma escolha de conteúdos que a direção entende ser a que cabe dentro de determinado canal". No que concerne aos programas estrangeiros, a RTP 2 tem emitido

[2] Todas as informações têm por base os testemunhos recolhidos pelos profissionais contactados, tendo sido feita uma confirmação por parte da atual chefia da divisão TPECA quanto à veracidade das mesmas.

Gráfico 1. Organização geral do processo de tradução na RTP

essencialmente séries e documentários, sobretudo sobre cultura e sociedade; na RTP 3, a preferência tem sido para documentários de teor político e sobre questões que marcam a atualidade; e na RTP 1, os conteúdos mais traduzidos são longas-metragens[3]. Em todos, verifica-se uma descentralização linguística, pela aposta em conteúdos de outras línguas que não o inglês, inclusive de línguas não-hegemónicas, como o norueguês, o sueco, o japonês, o turco ou o indiano.

Depois, consoante o orçamento estipulado anualmente pela administração da RTP, cabe à direção de aquisição de conteúdos tratar dos trâmites necessários para que a estação adquira os direitos de transmissão dos programas. Uma equipa desta direção participa em certames internacionais, onde toma contacto com a oferta de conteúdos do momento e procede às devidas negociações — como seja o número de episódios ou de temporadas a adquirir; a possibilidade de testar um determinado programa junto do público, para depois decidir quanto a um eventual investimento (ou não) em novas temporadas; ou de vir fazer um *re-run*, i.e., uma re-emissão de um determinado produto, dispensando adquiri-lo novamente. Uma vez tomadas todas as decisões e definidos os

[3] Não se está a ter em conta a tradução de informação, presente nos vários noticiários da estação, nem os conteúdos adaptados, visto constituírem casos "especiais" de tradução audiovisual e, por isso, referidos neste artigo em separado (*vide infra*: ponto 3.7.).

critérios de aquisição, há lugar à transferência dos programas. Num passado não muito longínquo (sensivelmente, até ao início do novo milénio), estes eram enviados pelas empresas estrangeiras para a RTP em formato cassete, o que implicava tempo para o envio e receção dos mesmos, custos de transporte e um grande volume de materiais. Tomando o exemplo dado por Aníbal Costa, responsável pela unidade de planeamento de meios de produção, se uma telenovela brasileira tivesse duzentos e cinquenta episódios, era enviado um igual número de cassetes — número este que triplicava caso não chegassem em condições, tendo de ser devolvidas e reenviadas à RTP. A era tecnológica anterior também colocava constrangimentos já na casa, posto que, muitas vezes, não era possível fazer o tratamento dos conteúdos antes de terminar o prazo estipulado para a devolução das versões de origem. A solução passava por criar a chamada "cassete RTP" com uma transcrição dos programas. Assim, conseguia-se salvaguardar o acesso aos mesmos, procedendo ao seu tratamento de acordo com a disponibilidade dos meios operacionais em cada altura. A *e*volução veio agilizar significativamente tudo isto: hoje, os canais acedem aos conteúdos adquiridos em plataformas *online*, podendo descarregá-los para os seus servidores mediante uma palavra-passe atribuída pela empresa estrangeira, durante um determinado espaço de tempo — mais curto do que no passado, fruto do imediatismo de todo este processo (cerca de dez dias, enquanto antes era de aproximadamente sessenta dias).

3.2. Visionamento de controlo e edição inicial dos conteúdos

Quer antigamente, quer na presente era digital, antes de se proceder à tradução dos conteúdos propriamente dita, a RTP desenvolve um visionamento de contrato, que consiste numa aferição da qualidade dos materiais. Este trabalho é da responsabilidade dos assistentes de programas, que visionam integralmente cada programa, certificando-se de que estão em condições a nível de áudio e de vídeo — nomeadamente, se existem passagens com falta de som ou de imagem. Caso existam problemas, é necessário contactar a empresa estrangeira com quem a RTP negociou, para que seja feita não uma devolução, como no passado, mas uma nova disponibilização dos materiais. Uma vez com a versão correta (ou corrigida), é também nesta etapa prévia ao trabalho de tradução que são feitas as edições consideradas necessárias, sobretudo a nível da vertente vídeo, de modo a que o material "em bruto" seja disponibilizado ao tradutor o mais próximo possível da versão que irá ser emitida. Por exemplo, poderá haver lugar a uma edição e montagem da versão *textless* dos vídeos a legendar — i.e., a eliminação de possíveis legendas já incorporadas nas imagens, para se

evitar ter de se tapar o texto escrito na língua de partida com uma caixa preta, sobre a qual se dispõe o texto em português, o que é considerado como esteticamente pouco apelativo.

Assim sendo, só após a atestação da qualidade dos materiais e a certificação de que estão formatados segundo os moldes definidos para a emissão é que são considerados prontos para serem traduzidos. São, então, enviados para o servidor de produção (designado AGP), que cria a chamada "baixa-resolução": um ficheiro vídeo, com base no qual os tradutores de legendagem irão trabalhar. É atualmente enviada por *email* (antes, era-o por cassete) para a chefia da divisão de TPECA, que verifica questões, como: os materiais contidos no ficheiro (se contêm um guião, em que língua está escrito e se é ou não a língua falada no vídeo), qual a data prevista para a emissão e que tipo de tradução é requerido — dobragem, se se tratar de conteúdos infantis; legendagem, se forem filmes ou séries de ficção; e, no caso dos documentários, ou uma legendagem integral ou um misto de legendagem e de sonorização, sendo habitual que a legenda se destine a acompanhar as falas das pessoas entrevistadas (cuja voz e imagem se mantêm nos "vivos": as partes dos programas nas quais se apresentam os relatos das pessoas entrevistadas) e a sonorização a substituir as intervenções do narrador de partida. Consoante estes dados, é feita uma distribuição do trabalho pelos tradutores.

3.3. O perfil dos tradutores de legendagem que colaboram com a RTP

Para além das competências linguísticas (i.e., dos pares de línguas dominados por cada tradutor) e da formação em tradução, tanto Teresa Sustelo como Mário Sequeira consideram que a disponibilidade para responder ao prazo até à emissão é um critério fundamental para a atribuição de um trabalho a um tradutor, uma vez que, tratando-se da esfera audiovisual, na qual o imediatismo é cada vez mais a palavra de ordem, os pedidos de tradução não chegam, por vezes, com a antecipação que seria desejável face à complexidade do processo a desenvolver — principalmente se os materiais não incluírem um guião de partida, tendo de ser feita uma tradução de ouvido. A experiência e o interesse por uma determinada área (arte, desporto, política, ecologia ou temáticas infantis) também são relevantes na distribuição das tarefas, uma vez que, como afirmou Teresa Sustelo, "se obtêm melhores resultados quando a pessoa está a apreciar, porque é o tema que gosta". Por isso, sempre que possível, tenta-se reunir "o melhor de dois mundos", indo simultaneamente ao encontro dos requisitos de emissão e às potencialidades dos profissionais. Isto é possibilitado pelo conhecimento que existe por parte dos responsáveis deste departamento acerca do

perfil de cada um dos colaboradores habituais da estação, assim como uma sensibilidade dos mesmos para gerir as prioridades em cada momento, com vista ao melhor resultado possível — tal como explicou Mário Sequeira.

Tabela 1. Perfil dos tradutores, locutores e dobradores que colaboram com a RTP

<table>
<tr><th></th><th>Legendagem (filmes e séries, documentários)</th><th>Sonorização (documentários)</th><th>Dobragem (conteúdos infantis)</th><th>Tradução de informação (blocos noticiosos)</th><th>Tradução simultânea (emissões em direto)</th><th>Tradução de conteúdos adaptados (teletexto e audiodescrição)</th></tr>
<tr><td>Profissionais</td><td>Tradutores de legendagem (legendas para apresentar no ecrã)</td><td>1. Tradutores de legendagem (legendas para serem lidas)
2. Atores/ profissionais da comunicação</td><td>1. Tradutores de legendagem (legendas para serem lidas e, por vezes, cantadas)
2. Atores</td><td>Tradutores de audiovisual especializados na área da informação</td><td>Tradutores-intérpretes</td><td>- Tradutores de teletexto
- Tradutores de audiodescrição</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Perfil</td><td colspan="3">Tradutores de legendagem: características gerais
- Formação em tradução
- Idealmente, duas línguas estrangeiras
- Bom domínio do português
- Cultura geral e versatilidade (temas/ conteúdos)</td><td rowspan="3">- Formação/ experiência em tradução
- Proficientes em cinco línguas: inglês, francês, castelhano, italiano e alemão
- Domínio do português
- Cultura geral sólida e diariamente atualizada
- Grande capacidade para trabalhar sob pressão, em turnos e em situações imprevistas (ex. um atentado)
- Raciocínio rápido
- Velocidade a legendar
- Espírito de equipa</td><td rowspan="3">- Formação nas diversas vertentes da interpretação: simultânea, de ligação, consecutiva
- Experiência em organismos internacionais: ex. Comissão Europeia
- Profissionalismo comprovado
- Disponibilidade para colaborar com a RTP, quando em Portugal</td><td rowspan="3">- Formação em tradução
- Bom domínio do português
- Saber legendar
- Sensibilidades para com as pessoas com necessidades auditivas/ visuais</td></tr>
<tr><td colspan="2">Tradutores de legendagem para ficção/ documentários:
- Saber trabalhar num legendador
- Calma e grande concentração
- Bom ouvido
- Mão firme</td><td>Tradutores de legendagem para dobragem:
- Sensibilidade: vocabulário acessível, lipsing, rimas, canções
- Criatividade: reforço da vertente lúdica
- Didático: manter as referências culturais de partida</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">Locutores e dobradores:
- Boa colocação de voz e respiração durante a leitura, ritmo adequado
- Entoação conforme ao papel/ texto
- Relação entre timbre e conteúdo
- Adaptabilidade, flexibilidade: trabalho em equipa
- Experiência em locução/ dobragem</td></tr>
<tr><td>Responsáveis pela seleção</td><td>Chefia da divisão de TPECA</td><td>Produtor de programas</td><td>Diretor criativo/ musical</td><td>Equipa fixa desde 2002 (era do «24-7»)</td><td>Empresas externas</td><td>Chefia da divisão de TPECA</td></tr>
</table>

No entanto, por vezes é necessário recorrer a empresas externas para se poder "dar vazão ao trabalho", segundo Teresa Sustelo, ou para requerer profissionais com características específicas, que a rede de contactos da RTP não tem ou não é suficiente para dar resposta à procura. Tal acontece, por exemplo,

em situações em que é necessário um tradutor simultâneo (ou intérprete) para fazer a cobertura de um evento transmitido em direto — como se verificou, na altura deste estudo, com a cerimónia oficial de tomada de posse de António Guterres como secretário-geral da ONU. Neste caso, a RTP contactou uma empresa com maior experiência a este nível — a Sintagma —, tendo o tradutor indicado pela mesma desenvolvido o trabalho em regime *freelance* (tal como acontece com todos os tradutores que colaboram habitualmente com a RTP). De referir que muitas destas empresas externas foram fundadas por antigos colaboradores da estação ou que se formaram no seio da mesma, podendo a parceria com a RTP estabelecer-se em nome coletivo ou individual.

3.4. A legendagem dos programas estrangeiros

Feita a seleção dos tradutores, os materiais são-lhes enviados via *We Transfer*, visto que, atualmente, a grande maioria já possui o seu próprio sistema de legendagem (o legendador), trabalhando a partir de casa. Também a este respeito a *e*volução tem sido extremamente benéfica, não só acelerando a rapidez dos contactos e da execução do trabalho, como reduzindo significativamente os constrangimentos existentes a nível operacional, em particular no que à disponibilidade de estúdios e de salas equipadas com legendadores diz respeito. Além disso, os contactos via *email* vieram possibilitar um alargamento da rede de tradutores a todo o país, incluindo os arquipélagos dos Açores e da Madeira, assim como ao estrangeiro.

Quer se trate de produzir um conjunto de legendas que irão aparecer no ecrã (como nos conteúdos de ficção ou nos "vivos" dos documentários), quer se trate de criar uma versão portuguesa das falas que irão ser substituídas em estúdio (nas dobragens ou na sonorização), o processo de legendagem é idêntico: em termos genéricos, ao receber os materiais, o tradutor passa o vídeo do programa e vai seguindo as cenas com o apoio do guião de partida — que, quando é enviado pelas empresas estrangeiras, está sempre escrito numa língua conhecida (normalmente, em inglês, francês, castelhano ou alemão), ainda que a língua falada não seja hegemónica (por exemplo, japonês ou turco). Trata-se de um primeiro contacto com o conteúdo que irá traduzir, que visa, essencialmente, aferir se o que consta no texto de partida corresponde, de facto, ao que é dito e escutado. A título de exemplo, o tradutor poderá detetar que uma personagem diz "in New York", mas que no guião consta "in Argentina", ou que uma personagem diz "No" e no guião consta "Yes". Nestes casos, pára o vídeo, volta a ouvir a passagem para se certificar da incorreção e, confirmando-a, corrige-a no legendador, prosseguindo o visionamento. À medida que vai fazendo este

exercício, vai já organizando a disposição das legendas em cada fotograma [i.e., em cada "imagem de um filme [ou outro conteúdo audiovisual] considerada isoladamente" (Szymaniak 2000: 110)] — o que na gíria se designa por "assinalar os cortes". Chegando ao fim, passa à tradução propriamente dita. Este contacto inicial com o programa é importante para que o tradutor possa perceber as características do mesmo, sobretudo a nível de registo de língua. Helena Figueiredo, tradutora de legendagem da RTP, diz que, no caso das séries, a sua estratégia passa por ver dois ou três episódios "para decidir o tipo de linguagem: quem ponho a tratar por 'tu', quem ponho a tratar por 'você'...", até porque "às vezes há coisas que no primeiro episódio [se] estava a pensar traduzir de uma maneira, mas depois há qualquer coisa no segundo ou terceiro que, 'não, 'péra aí: é melhor não pôr daquela maneira, [porque] depois não se vai entender aqui'".

A tradução é feita diretamente no *software* de legendagem, sempre com uma atenção constante aos requisitos formais estabelecidos pela RTP para a disposição das legendas no ecrã. Chegando ao final, o tradutor passa o programa do início ao fim e aprimora o seu trabalho, conforme achar necessário — quer a nível do sentido do texto, quer a nível estético, como seja uma melhor divisão da legenda ou a substituição de uma palavra por outra mais pequena ou mais longa, conforme o caso. Quando terminar, envia o ficheiro traduzido para a chefia da divisão de TPECA, novamente por *email*, para que possa ser submetido a uma revisão de legendagem e a um visionamento final, antes de seguir para emissão (*vide* Gráfico 2).

3.5. A sonorização e a dobragem com base nas versões legendadas para português

Também nas duas esferas que envolvem procedimentos de gravação em estúdio, é habitual que os materiais sejam analisados pelos respetivos produtores nas línguas de origem, antes de apresentarem um pedido de tradução dos mesmos junto da divisão de TPECA. Este conhecimento permite-lhes, por um lado, ter uma noção das características como a natureza dos conteúdos, as sequências discursivas e as dinâmicas entre as personagens ou pessoas envolvidas, que serão essenciais para a escolha do ator ou profissional da comunicação mais apropriado para o trabalho em questão. Por outro, permite-lhes identificar possíveis discrepâncias entre o texto e a imagem e, assim, alertar antecipadamente o tradutor responsável por criar a versão portuguesa do guião para tal facto. Segundo Sérgio Calvinho, diretor criativo e musical, que teve a seu cargo a produção em português do filme "Sarilhos a Triplicar", exibido pela

RTP no Natal de 2016, pode acontecer, por exemplo, que o vídeo de origem tenha uma duração maior do que o número de falas que constam no guião que o acompanha. Não havendo a possibilidade de se reclamar junto dos remetentes (sobretudo, por uma questão de tempo), e tratando-se de passagens fundamentais para a coerência e a compreensão da história, é preciso colmatar as falhas — neste caso, acrescentando-se texto. Ou seja, "o tradutor toma a liberdade de 'inventar'" as partes em falta, orientando-se pela mensagem global do programa.

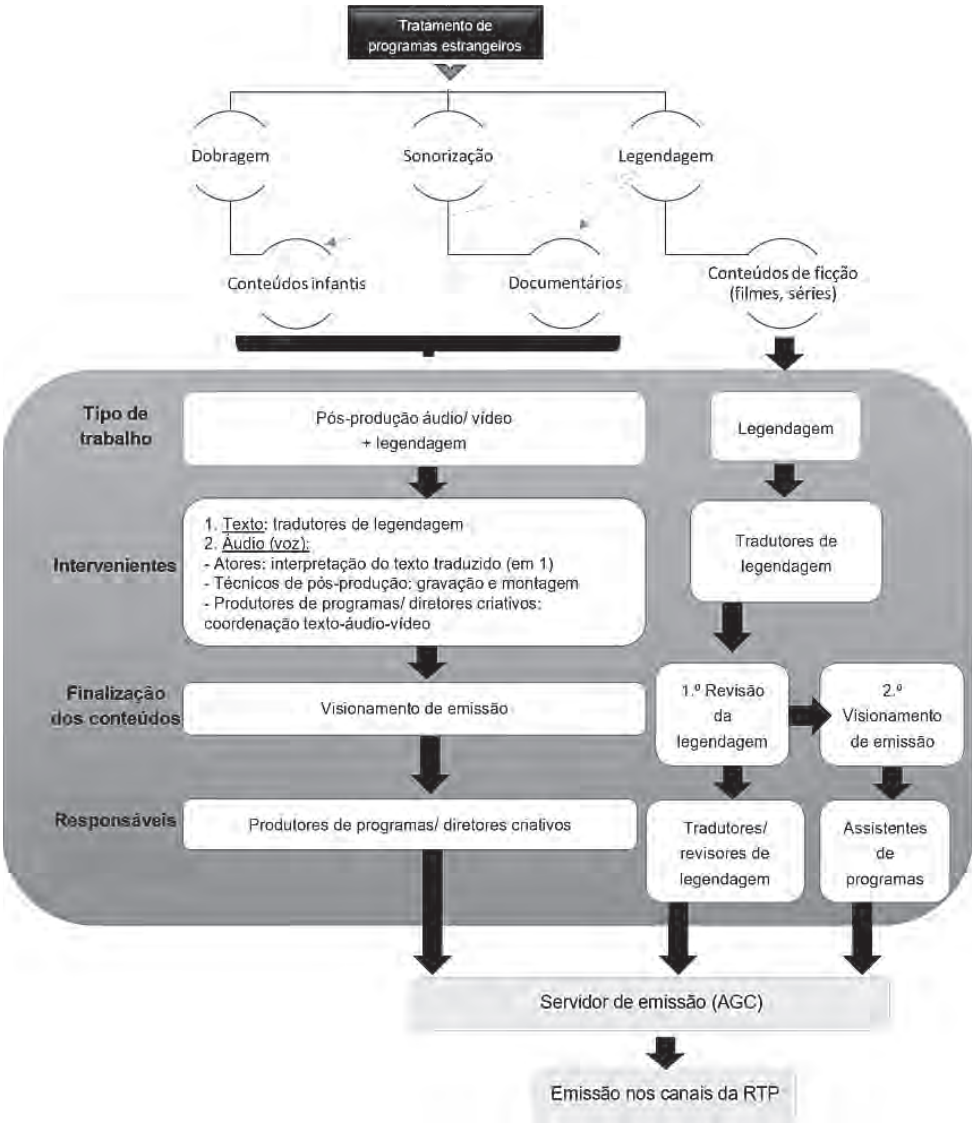
Após esta análise inicial, que é, em rigor, um "olhar clínico" sobre os conteúdos adquiridos, os produtores ou diretores criativos indicam ao servidor de produção AGP que o programa está pronto para ser traduzido. São, então, feitas duas baixas-resoluções, cada qual composta por uma vertente vídeo e outra de texto (i.e., o guião a traduzir): uma para ser enviada para a divisão de TPECA e, por sua vez, para o tradutor; outra para o técnico de pós-produção áudio e vídeo, que fica a aguardar que o tradutor desenvolva o seu trabalho. Quando a versão portuguesa do guião está concluída, e após ter sido submetida a uma revisão de legendagem, é enviada pelos responsáveis da divisão de TPECA novamente para o produtor ou diretor criativo responsável, que volta a visionar o programa do início até ao fim, desta feita com o texto em português. Chegados aqui, a produtora Elsa Estrela explica o processo: "verifico o texto com as imagens, [vejo] se está tudo correto e, a partir dessa altura, convoco os locutores para virem gravar", tendo, para isso, de fazer uma marcação de estúdio. Prepara, igualmente, os guiões em português que os três intervenientes irão seguir — a produtora, o técnico e a locutora —, de modo a agilizar o mais possível o trabalho da equipa: por exemplo, no caso de um documentário com partes para sonorizar, destaca a negrito os nomes das pessoas que irão aparecer nos "vivos", para facilitar a orientação de todos durante a gravação; indica, em maiúsculas, as partes que irão ter legenda, para que possam "saltá-las" e, assim, poupar tempo na ocupação do estúdio; e evita que as folhas com o texto traduzido tenham legendas "penduradas" (i.e., que comecem numa página e terminem na seguinte), para que a leitura pelo locutor possa ser feita de forma mais fluente.

No que respeita aos profissionais "da voz" a contratar, pelo facto de os prazos serem normalmente curtos, a experiência neste tipo de trabalhos acaba por ser o fator mais importante. Sérgio Calvinho diz que, sempre que possível, prefere trabalhar com atores que já conhece, por sentir maior segurança quer na atribuição dos papéis, pois sabe de antemão que vozes poderão ser mais apropriadas para cada personagem, quer a nível do desempenho, visto ter confiança no seu profissionalismo. Por seu turno, Elsa Estrela costuma recorrer a

uma lista de contactos já existente na RTP, na qual constam profissionais do teatro ou da comunicação (da rádio ou da televisão, dentro do grupo RTP), que possuem os conhecimentos necessários ao trabalho requerido — sobretudo a nível de colocação de voz, de respiração durante a leitura e de entoação.

Passa-se, então, ao estúdio, onde a palavra de ordem é "credibilidade": fazer com que o texto elaborado pelos tradutores de legendagem da RTP seja tão fluente, que o programa pareça ter sido criado nesta língua. É, por isso, comum fazerem-se ajustes às versões traduzidas (elas próprias uma reescrita, logo já ajustadas face às de partida) pelos colegas da legendagem, num processo que pode ser desencadeado por qualquer um dos membros da equipa: por exemplo, o locutor pode sentir a necessidade de alterar a ordem das palavras na frase, para soar mais natural ou para evitar a repetição de sons, de que o tradutor não se apercebeu ao criar o texto; a produtora pode sugerir uma entoação mais poética ou mais descontraída, que vai mais ao encontro da natureza do programa em causa; e o técnico de pós-produção pode pedir ao locutor para ler mais rápido, para que a faixa relativa à gravação da sua voz não "caia" em cima de outra que irá conter um "vivo" e uma legenda, ou, pelo contrário, para que leia com mais calma, para haver uma melhor distribuição da intervenção do narrador durante o segmento em questão. No caso dos conteúdos infantis, grande parte dos ajustes prendem-se com opções lexicais, sobretudo para se poder atender ao *lipsing*: o "encaixe" das palavras (que se ouvem) nos movimentos da boca dos desenhos-animados (que se veem). Na produção de "Sarilhos a Triplicar", esta necessária correspondência levou Sérgio Calvinho a alterar, por exemplo, a proposta da tradutora para o cumprimento inicial dos protagonistas: "Olá, Beto!"-"Olá, Fura!". Com efeito, esta opção não teria outro motivo para ser corrigida para além da necessária correspondência entre o número de movimentos da boca das personagens (dois, no vídeo de partida) e o número de sílabas do texto (quatro, na opção da tradutora). A solução passou por um cumprimento mais simples: "Beto!"-"Fura!" (com duas sílabas cada). São, portanto, correções que visam manter a coerência do produto enquanto um todo de sentido, o que é particularmente evidente nas dobragens, que colocam ainda mais a descoberto as diferenças existentes entre as línguas. É importante referir que a evolução tecnológica veio melhorar muito significativamente este trabalho — que é, na sua génese técnico, mas que tem implicações diretas na tradução, na medida em que, melhorando-se os tempos certos de "encaixe" das falas nas imagens (de acordo com os tempos de reação das personagens, designados em inglês *frames*), a necessidade de se ajustar o texto traduzido no processo desenvolvido em estúdio será tanto menor.

Gráfico 2. Etapas do processo de tratamento de programas estrangeiros na RTP



No que diz respeito ao papel dos locutores e dobradores, quer Ana Vieira, quer Carlos Macedo — os atores contactados no desenrolar deste projeto — consideram que não é necessário preparar o texto que vai ser lido antecipadamente: por um lado, porque retirará a naturalidade do discurso, podendo comprometer a desejada fluência; por outro, porque o "segredo" está mais na traduzibilidade do que é mostrado nas imagens do que no texto em si mesmo. Carlos Macedo explicou que o trabalho do tradutor é, sobretudo, uma base e

um apoio, sendo o seu texto necessariamente trabalhado em estúdio. Isto porque na interpretação das personagens "os tempos são muito importantes e isso o tradutor, quando está a traduzir, não tem bem essa noção". Ao contrário dos profissionais do teatro e dos diretores criativos, "não é um escritor de peças ou de argumentos", não lhe podendo ser exigida tal competência. Assim sendo, quem vai dobrar um conteúdo infantil necessita apenas de ser inteirado da história e do papel da personagem que irá representar pelo diretor, ao chegar ao estúdio, assim como a um locutor basta conhecer os elementos paratextuais — como o título do programa, os trechos musicais ou a entoação existente à partida, que, na opinião da atriz Ana Vieira, são bastante representativos da postura interpretativa a adotar. Ambos os atores defendem ser importante estar-se "encostado" à versão de partida. Ou seja: "se a locutora tem um determinado tom, eu vou tentar fazer o mesmo que ela. E é importante ouvi-la, fazer a frase e terminar com ela — para que o técnico também não tenha tanto trabalho, não é?", como explicou Ana Vieira. Esta relação constante com a versão de origem é estabelecida por meio de um ecrã à frente dos locutores e dobradores, pelo qual vão seguindo as imagens e escutando as falas na língua de partida. Em todo o caso, as primeiras intervenções são sempre feitas em jeito de experiência: testam uma determinada forma de ler o guião traduzido pelo colega da RTP, ouvem o parecer dos responsáveis pela produção na *régie* e, caso estes considerem o tom de voz e a entoação das palavras apropriados, os atores mantêm-nos até ao final. Chegando ao fim do conteúdo, tendo todos os ajustes entendidos como necessários sido testados, feitos e gravados, dá-se por concluído o trabalho de gravação.

3.6. A finalização do tratamento dos programas estrangeiros

A RTP atribui uma importância particular à revisão final dos conteúdos, antes de serem enviados para emissão. Para Paulo Alexandre, atual responsável-máximo pela divisão de TPECA, é uma mais-valia, que faz a diferença na qualidade dos conteúdos que a RTP apresenta ao público. Como disse, "sou suspeito, visto ser o chefe de departamento, mas considero que a qualidade do nosso material se distingue dos outros". Admite que têm, por vezes, erros, pois "zero erros — isso não existe", mas que, "para a quantidade de programas que tratamos, as nossas margens de erro são muito pequenas". Mário Sequeira acrescenta que a diminuição da incidência de incorreções e de falhas, na sua maioria de origem técnica, tem sido possível graças à evolução tecnológica, que tem possibilitado uma melhor perceção e correção das mesmas. Com efeito, é hoje mais fácil identificar a passagem na qual se verifica um erro, bem como

detetar o possível motivo: por exemplo, perceber que um caracter patente no texto traduzido (como "º") leva o sistema de queima das legendas — i.e., de gravação permanente das legendas no ficheiro vídeo de partida — a colocar no seu lugar um símbolo gráfico aquando da emissão (como). Uma vez detetada a causa, basta proceder à sua eliminação.

Em termos gerais, uma vez traduzido, cada programa é revisto, pelo menos, três vezes: (1) numa primeira instância, por quem traduz, no processo de aprimoramento da divisão das legendas e de certificação das opções tomadas a nível de sentido; (2) num segundo momento, quando se faz a aferição da correspondência entre texto (lido, na legenda em português), falas (escutadas, na língua de partida) e imagens (vistas, tal como na versão de origem) — um processo que, no caso da legendagem, é desejavelmente realizado pelo próprio autor da tradução, mas que pode ser feito por outros tradutores experientes nesta área; e que, na sonorização e na dobragem, vai sendo desenvolvido pela equipa reunida no estúdio, ao longo de toda a gravação; e (3), por fim, na fase do visionamento final, que visa confirmar a qualidade do produto para ser emitido. Esta última etapa apresenta algumas especificidades, conforme o domínio específico de ação (*vide* Gráfico 2). Na legendagem, o chamado "visionamento de emissão" é da responsabilidade dos assistentes de programas — o mesmo conjunto de profissionais a quem cabe fazer o visionamento de contrato. Explicando um pouco melhor o seu perfil, são profissionais da RTP que não trabalham exclusivamente para a divisão de TPECA, pelo que não necessitam de ter competências de tradução ou linguísticas. O requisito fundamental é uma elevada capacidade de concentração — o que explica o facto de trabalharem numa zona mais reservada do edifício, onde está localizada esta divisão. Neste visionamento final, o seu papel é visionar uma última vez cada um dos conteúdos legendados do início ao fim, procurando determinar: se estão conformes aos parâmetros formais definidos pela RTP (questões técnicas, como o alinhamento das legendas no ecrã, o tipo de letra ou o limite de caracteres por linha); se não houve nenhum erro técnico aquando da gravação no legendador (por exemplo, e recorrendo, de novo, à gíria audiovisual, "entupimentos" de áudio ou "buracos" em termos de imagem); possíveis gralhas na redação escrita, que tenham passado despercebidas nas anteriores revisões; para além de também lhes caber identificar a presença de linguagem obscena e/ou cenas de nudez e informar o serviço de programação a tal respeito, para que tome as medidas necessárias à sua emissão (nomeadamente, assinalar o programa com o símbolo da bola vermelha no canto superior direito e, se necessário, proceder a um reajuste da hora de programação prevista). Caso detetem algum erro, o conteúdo em causa volta ao tradutor, para ser corrigido, tendo de se agendar depois

um novo visionamento de emissão — mesmo quando apenas for necessário fazer uma pequena correção numa das legendas. Caso esteja tudo em condições, definem-no como pronto para ser emitido. O ficheiro com a versão portuguesa é, assim, transferido para o sistema de emissão da RTP (o AGC), que o coloca no alinhamento definido pela programação do canal, de modo a ir para o ar no dia e hora estipulados.

Na dobragem e na sonorização, o visionamento final é feito no estúdio. Começando-se pela sonorização, tendo já sido feitos os ajustes à versão traduzida durante a presença do locutor e estando concluída a gravação da sua voz, o técnico procede ao que se designa por "mistura": a junção das passagens de origem que irão ser mantidas — as músicas de fundo, os efeitos sonoros, todas as imagens e o áudio dos "vivos" — com as legendas que irão acompanhar estes últimos e com a voz da locutora, tal como explicou o técnico João Gasalho, mostrando exemplos práticos das sonorizações dos documentários "A Vida de uma Jovem" e "A Vida Privada dos Golfinhos", emitidos pela RTP em dezembro de 2016. Nas dobragens, este trabalho é mais complexo, não só por existirem várias falas a correlacionar, que implica uma organização bastante cuidada dos vários ficheiros gravados no sistema, como também pelo facto de o público-alvo exigir uma atenção ainda mais particular no equilíbrio dos diversos sons: tratando-se de conteúdos que se destinam a um público mais jovem, existe uma dimensão lúdica bastante evidente, que se manifesta em grande parte por meio de sons acrescentados à ação das personagens. Todavia, a função principal destes conteúdos é didática, pelo que as vozes das personagens têm de ser percebidas com a maior clareza possível. De acordo com a técnica Isabel Matos, "há séries que são para crianças muito pequeninas. Normalmente, tentamos manter um equilíbrio entre a música e a voz, de maneira a que seja agradável, não é? E que se perceba". Nos conteúdos para adolescentes, as bandas sonoras são mais fortes do que nos casos anteriores, não podendo ser desperdiçadas,"mas tem de se valorizar aquilo que lá está". No final, o intuito é o mesmo: que os jovens aprendam, mantendo-se a inteligibilidade como a principal preocupação nesta etapa — que é, sobretudo, de trabalho técnico.

O processo de dobragem e de sonorização termina com uma visualização "finalíssima" dos programas, juntando-se ao responsável pela pós-produção o produtor ou diretor criativo. Certificando-se da qualidade do produto, este segue para o servidor de emissão da RTP: o AGC.

3.7. Casos "especiais" na tradução audiovisual da RTP

A RTP também desenvolve outros tipos de trabalho específico de tradução audiovisual, que, devido às suas características muito próprias, merecem um estudo individual, não cabendo nos limites impostos à dimensão deste artigo: a adaptação de conteúdos para públicos com necessidades especiais e a tradução de informação, na qual se inclui a tradução simultânea, não só porque esta se

Gráfico 3. O processo de tradução de conteúdos adaptados

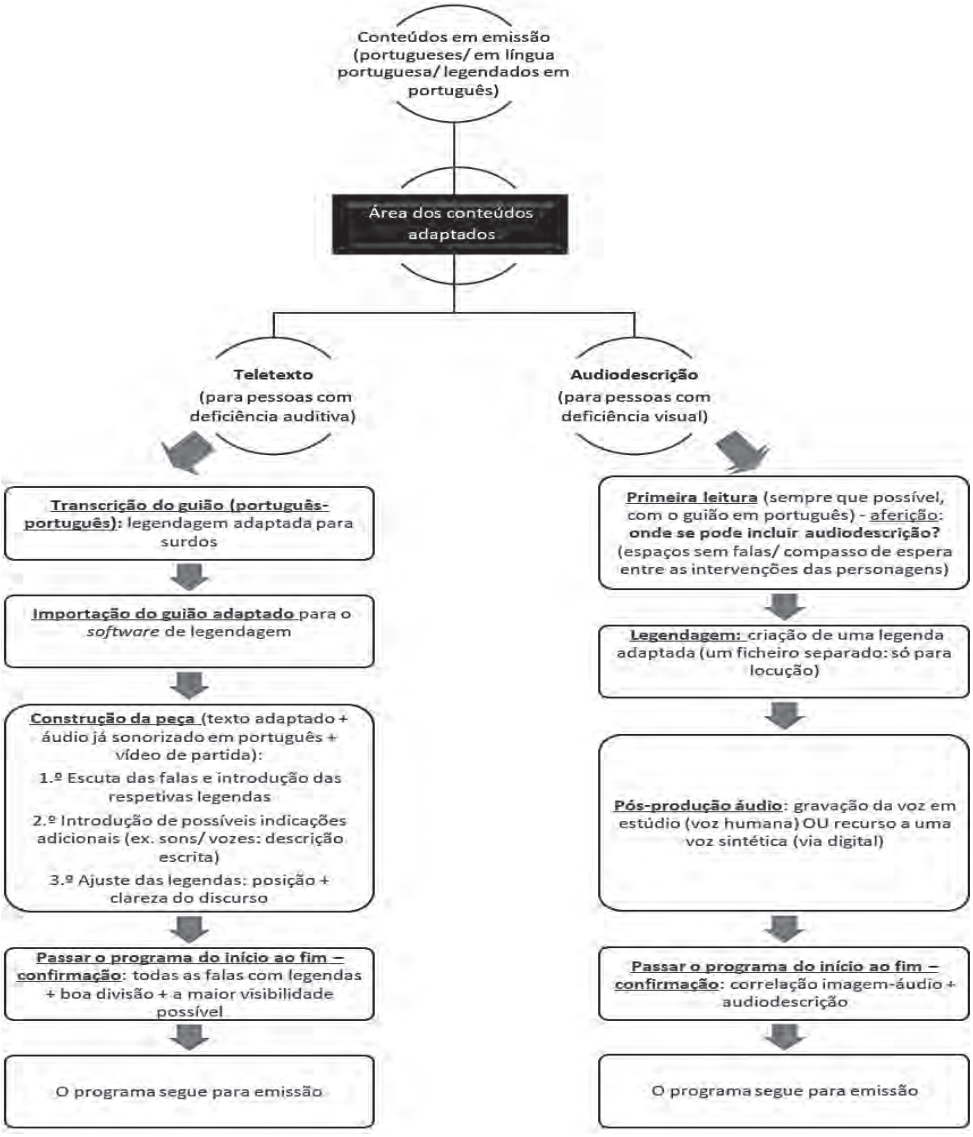
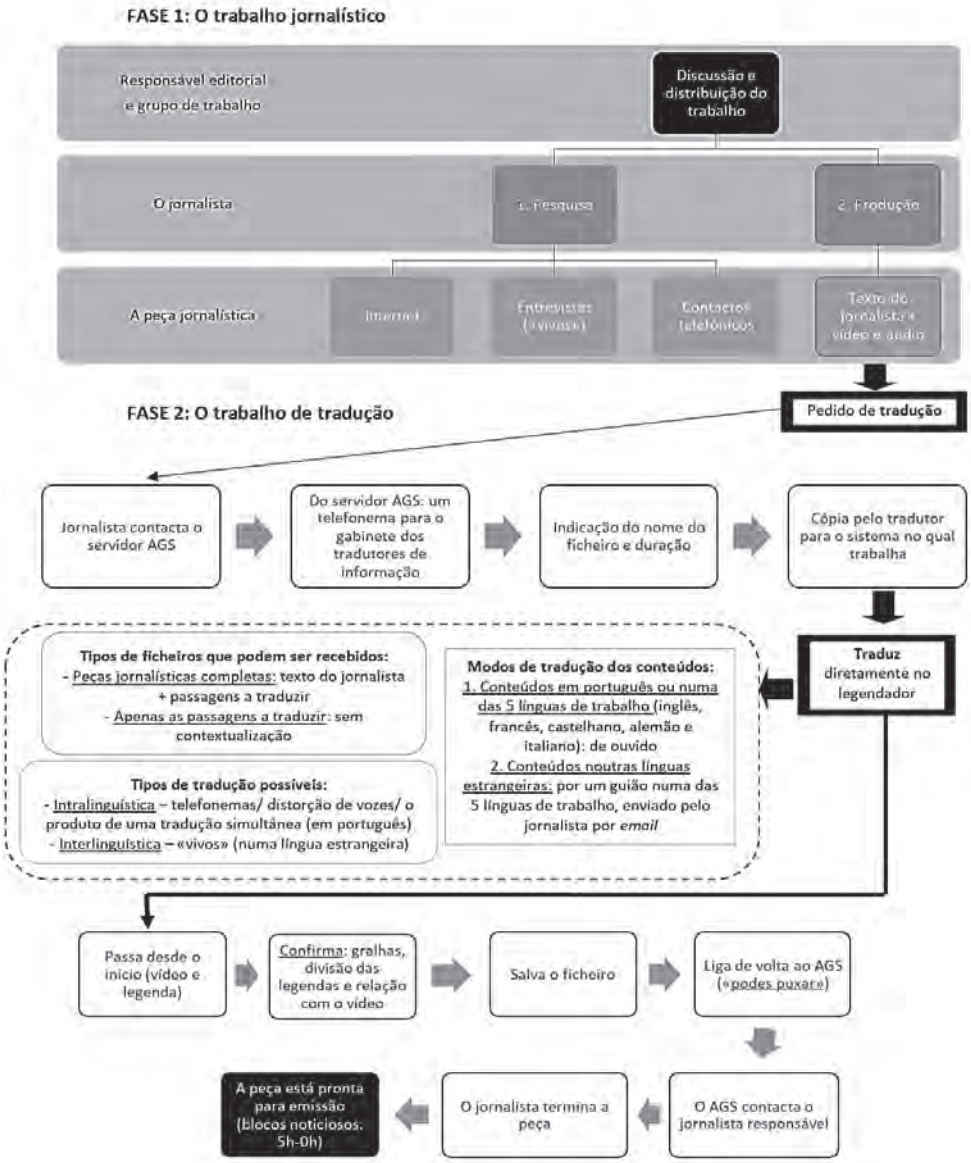


Gráfico 4. O processo de tradução de informação



desenvolve no âmbito do trabalho noticioso da empresa, mas também porque, precisamente por dar origem a um produto informativo, se torna objeto de trabalho dos tradutores de informação numa etapa posterior à sua ocorrência (i.e., à emissão dos eventos em direto) — no caso, por meio de uma tradução simultaneamente intralinguística (de português para português) e intersemiótica (da fala para a escrita) (cf. Jakobson 2000: 118). Ainda assim, para que se possa ter

uma noção completa da influência da tradução na RTP, apresenta-se na forma de um esquema as etapas percorridas em cada qual com vista à produção de conteúdos com base em procedimentos translatórios.

4. Considerações finais

Na primeira visita de todas às instalações da RTP para dar início a este projeto, a antiga responsável pelo departamento de tradução e legendagem lamentou a frequência com que os tradutores de audiovisual são injustamente acusados quando não conseguem cumprir tão bem o seu papel. No seu entender, são circunstâncias que resultam da imensa pressão com que trabalham e não pelo seu profissionalismo, e que as críticas se devem a um desconhecimento generalizado de toda a complexidade envolvida nesta esfera:

> [Há] pequenas coisas que se tornam uns monstros e que nos obrigam muitas vezes a trabalhar completamente de forma descontrolada, horas e horas seguidas, nem a pessoa quase percebe que elas estão a passar [...] porque depois há o brio também: o bom profissional tem sempre brio. É tentar: "Okay, eu vou ver se dou resposta." Esses são os bons profissionais, mas acabam por ficar prejudicados, porque [...] acabam por se desgastar. E esse desgaste é, às vezes, com uma tradução menos feliz, menos excelente, mas, quer dizer, não se pode julgar o tradutor por esses momentos que acontecem de vez em quando. O público muitas vezes é demasiado desbragado, porque faz logo exclamações que são ofensivas, são vulgares, porque não sabe também. (Teresa Sustelo, 19 novembro 2016)

Susan Bassnett apresenta um argumento semelhante sobre como é comum subvalorizar a tradução e o tradutor, afirmando que "[t]he layman's view of translation is that it involves a simple process of linguistic transfer, whereby whatever is written in one language (known as the source in translation studies terminology) can be transferred unproblematically into another language (known as the target)." (2014: 2-3). Teresa Sustelo acrescentou que, num aspeto, as tecnologias têm sido prejudiciais a quem traduz: as traduções automáticas, como seja do Google Translator, são exemplos de incompetência a traduzir; porém, estando o texto "associado à palavra 'tradutor', ninguém vai ver se foi tirado de um Google". Pelo contrário, a ideia que fica é a de que "[o] tradutor não presta para nada, o tradutor não serve. E está errado, porque o tradutor é uma peça-chave da nossa sociedade [...] É o tal veículo entre culturas", mas é criticado "[p]orque não se sabe muitas vezes [...] as condições em que finalmente chega o trabalho que é para fazer e que, se calhar, vai para o ar dali a 24

horas. Ninguém tem essa noção. E, no entanto, vai muito bem feito, está muitíssimo bem feito, o tradutor cai para o lado, exausto... Não devia ser assim."

Espera-se que este artigo tenha possibilitado um maior esclarecimento quanto ao imenso trabalho envolvido no tratamento de um programa estrangeiro numa estação de televisão, como a RTP, e como são igualmente intensos os processos de tradução de informação e de adaptação de conteúdos para quem deles necessita. Espera-se, igualmente, ter contribuído para dar a conhecer quem são os intervenientes mais diretos de um trabalho que é, por excelência, de exposição, mas que se mantêm escondidos, por detrás do ecrã.

Olhando para o passado, e sendo esta uma investigação de História da Tradução, confirma-se que os procedimentos translatórios têm sido importantes no cumprimento da missão sociocultural que a RTP assume desde a sua fundação, em meados do século passado, uma vez que, pela legendagem — quer numa forma escrita, quer oral —, tanto os cidadãos nacionais como os migrantes, o público infantojuvenil ou adulto, são capazes de desenvolver de uma forma fácil, cómoda e económica o seu nível de conhecimentos sobre os mais variados assuntos, sobre o Outro e sobre a língua portuguesa. Olhando para o futuro, os vários profissionais contactados preveem que a tradução audiovisual na RTP irá continuar a ter uma presença preponderante na oferta de programas dos vários canais desta estação. As formas de legendar conhecerão inevitáveis progressos técnicos, assim como os modos de trabalhar sobre as versões traduzidas em estúdio (i.e., de re-reescrever os programas adquiridos), o que irá obrigar a uma adaptação contínua dos tradutores. Não obstante, a nível cultural, a "cultura da legendagem" continuará a ser um identificador da comunidade portuguesa, sendo a forma pela qual o acesso ao mundo é estabelecido, ao mesmo tempo que a coesão social se mantém.

Não seria possível terminar este artigo sem referir que, apesar de todo o esforço, da pressão e dos erros que esporadicamente acontecem, os entrevistados reconhecem a qualidade das emissões da RTP a nível dos conteúdos de origem estrangeira, que atribuem, regra geral, ao imenso cuidado com a revisão, antes de serem transmitidos para o público. Ficou igualmente claro o gosto em trabalharem na casa, assim como o espírito de equipa entre os vários subconjuntos que constituem a divisão de TPECA e o respeito das chefias para com os colaboradores, procurando atender aos seus gostos pessoais e tratando-os de igual para igual. A questão levantada no início deste artigo, pela qual se visava compreender *como* são criadas as versões traduzidas dos conteúdos transmitidos na RTP tem, portanto, a seguinte resposta: para além das especificações técnicas e pormenorizadas acerca de cada uma das etapas de trabalho, os processos de tradução desenvolvem-se nesta estação com uma consciência dos

profissionais quanto à instituição que representam — e é por isso que é um trabalho que na produção e no produto é marcadamente cultural.

Bibliografia

Bassnett, Susan. 2002 (1980). *Translation Studies*. London and New York: Routledge.

Bassnett, Susan. 2014. *Translation: the New Critical Idiom*. London and New York: Routledge.

Caimi, Annamaria. 2013. "Subtitles and Language Learning". In *Handbook of Translation Studies*, Yves Gambier and Luc van Doorslaer (eds.). Vol. 4. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, pp. 167-173.

Díaz Cintas, Jorge. 2013. "Subtitling: Theory, Practice and Research". In *The Routledge Handbook of Translation Studies,* Carmen Millán and Francesca Bartrina (eds.). New York: Routledge, pp. 273-286.

Gambier, Yves. 2013. "The Position of Audiovisual Translation Studies". In *The Routledge Handbook of Translation Studies,* Carmen Millán and Francesca Bartrina (eds.). New York: Routledge, pp. 45-59.

D'hulst, Lieven. 2010. "Translation History". In *Handbook of Translation Studies*, Yves Gambier and Luc van Doorslaer (eds.). Vol. 1. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, pp. 397-405.

Dimitrova, Birgitta Englund. 2010. "Translation Process". In *Handbook of Translation Studies*, Yves Gambier and Luc van Doorslaer (eds.). Vol. 1. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, pp. 406-411.

Jakobson, Roman. 2000 (1959). "On Linguistic Aspects of Translation". In *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.), London and New York: Routledge, pp. 113-118.

Lefevere, André (ed.). 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York: Routledge.

RTP. 2019. In http://media.rtp. pt/empresa/rtp/ (última consulta: 24 maio 2019).

Part(e) 4

Seres de carne e osso: tradutores, editores, críticos & outros agentes provocador

Flesh-and-blood beings: translators, editors, critics & other agents provocateurs

Telling stories of the translator's body: revisiting the Septuagint Legend and the Myth of Echo[1]

Joana Moura
Universidade Católica Portuguesa
Centro de Estudos de Comunicação e Cultura

Abstract In the context of recent translator-centered approaches to translation, translation studies is borrowing from a variety of fields (sociology, cognitive science, literary and archival studies) to draw more attention to the perhaps not so obvious fact that translators are "people with flesh and blood bodies" (Pym 1998: 161). In 1991, Douglas Robinson called for the recognition of the translator's body as a productive presence in the process of translation, developing what he termed a "somatics of translation". More recently, Carol Maier suggested that translation scholars should reflect on the "translating body", even if "[l]ike all difficult texts, the body provides not a reliable, fixed source but a double dare to anyone who dares to engage its energy" (2006: 148). But despite the growing interest in the corporeal translator, as Theo Hermans noted, historically, translators have always remained "hidden, out of view, transparent, incorporeal, disembodied" (2000).

In an attempt to understand why the translator's body has been consistently under- and misrepresented in the history of Western translation theory, this article investigates the roots of this systematic suppression by focusing on two key foundational narratives about translators and translation: the Septuagint legend and the myth of Echo. Firstly, my analysis offers a close reading of two versions of the Septuagint tale — namely the "Letter of Aristeas" (130 BCE) and a later account by Philo Judaeus (20 BCE) — to demonstrate how the representation of the translator figure in the West was to a large extent established on the basis of an understanding of the translator's body as a corrupting presence in the process of translation. Secondly, I propose a reading of the myth of Echo in Ovid's *Metamorphoses* as a story about the origins of translation, so as to reflect on the particular significance of Echo's body for this classical representation of translation. My contention is that both these texts have played an important role in shaping the idea(s) of translation that have dominated the history of translation theory in the West.

[W]hen I talk about 'translators' […]
I refer to people with flesh-and-blood bodies.
If you prick them, they bleed.

Anthony Pym

---

[1] This article has been adapted from a chapter in the author's doctoral dissertation entitled *The Difference That a Body Makes: Figurations of the Translator's Body and Mistranslation in Peter Handke's Translation Narratives*. Please turn to the bibliography for full reference.

1. Introduction

In this article, I revisit two foundational stories in the history of Western civilization, namely the biblical tale of the Septuagint and the classical myth of Echo, and propose to read them as fictional figures of translation (cf. Kaindl & Spitzl 2014; Arrojo 2018) that illustrate the dominant representation of the translator as a disembodied figure in narratives about translation in the West (cf. Robinson 1991; Pym 1998). Whereas the Septuagint tale deals with a fictional account that directly addresses the topic of translation, in the case of the myth of Echo, most famously told by the Roman poet Ovid, the reference to translation is less evident, even if "echo" as a metaphor for translation, particularly related to the idea of intertextuality, is certainly not a novelty[2].

However, considering that none of these narratives have been read as a commentary on the body of the translator or on the corporeal dimension of translation, I offer a close reading of both texts through the lens of the keywords "translation/translator" and "body" so as to compare the figures of translation that they each advance, and suggesting that these narratives have greatly influenced translation scholarship up to the present time. My main contention is that the way in which they both represent translational figures to a large extent depends on a shared understanding of the translator's body as a problematic, at times even corrupting presence in the process of translation. In that sense, these foundational accounts helped set the stage for what can be described as the discipline's clear tendency to avoid the body of the real-life translator; as Douglas Robinson claimed in his groundbreaking study on the somatics of translation, "[t]here seems to be an unwritten rule among translation theorists [...] that for theory somatic response is the kiss of death. [...] Theorists are supposed to be scientists, and scientists do not play around with real bodies" (1991: 18).

The narrative of the corrupting body is particularly evident in the Septuagint legend of the seventy-two translators, in which the translator's body risks contaminating the process of translation, and therefore needs to be elided to avoid condemning the fate of translation to an infamous history of failures at the hand of the "flesh and blood" translator that Antony Pym mentions epigraphically. In the case of the figure of Echo, the connection between

---

[2] See, for instance, Nägele (1997), listed in the bibliography. In terms of how the trope of Echo has been specifically approached in the Ovidian story, as Judith Deitch notes, "[c]riticism interested in the figure of Echo has, while usually taking brief note of the version of the myth in Metamorphoses, Book III, focused attention immediately on the abstractions of echo and echoing — as intertextuality, resonance, imitation, or belatedness" (2001: 224).

translation and body emerges from a more complex hermeneutical process, and I venture to say one that is thus more productive in its ambiguity. For while the body seems to play an important role in establishing a tragic fate for Echo, this account also offers an opportunity to rethink the body as a potential resource in the translation process, especially if we pay attention to the figure of Narcissus as a contrast to Echo.

Drawing on the theoretical frame of translation via fiction, which in the words of Rosemary Arrojo seeks "the recognition of fiction as an important source of reflection" (2018: 2), my aim is to call attention to the ways in which these two narratives about translation relate to the systematic disregard of the translator's body in the history of Western translation theory. As recent scholarship has been paying more attention to the corporeal dimension of translation and translators (cf. Robinson 1991; Pym 1998; Maier 2006, among others), I hope this article can add to the growing interest on the translator's body in translation studies scholarship.

2. The Legend of the Septuagint

As Douglas Robinson remarks in a study about the ascetic origins of translation, the dogmatic influence of Judeo-Christianity on the history of translation theory is key to understanding the birth of translation commentary in the West:

> [T]he fact remains that Western 'translatology,' the *logos* about translation, the logical confines into which translation in the West is to be normatively fitted — the 'science' of translation that feels to us like a science because it is logical and normative — begins definitely not in classical but in Christian antiquity, in the need to maintain dogmatic control over translations of the Bible. Christian translatology is instituted specifically as a branch of systematic theology — a surreptitiously political branch whose function was to police the transfer of the Word of God from Hebrew and Greek text to Latin-speaking readers and listeners (1992: 3).

What Robinson is positing here is that the well-known preoccupation with fidelity and equivalence that has dominated theories of translation throughout Western history has its roots in the authoritarian rules that informed the earliest accounts of the translation of the Bible. Implicit in this need to control the transmission of the biblical text is also a clear concern to make the translator figure as powerless as possible, or to use Lawrence Venuti's famous dictum, to make the translator invisible.

Undoubtedly, the legendary episode of the Septuagint, which narrates the translation process of the Hebrew Bible into *Koine* Greek, provides one of the most evident examples of the West's obsession with fidelity and the resulting fear of the translator's agency, and in particular of the body of the real-life translator. In its intent to control the ways in which the divine words in the Bible were propagated, this mythical tale focuses on the need to avoid the translator's distortion of God's word by recommending in great detail that all corporeal interference be removed from the process of translation. This advice against the influence of the translator's body was to drastically shape both the image of the translator and the way in which the proliferation of this text was to be performed. According to André Lefevere, "[t]he history of translation in the West may be said to begin with the production of the Septuagint" (1995: 14), for this text not only influenced the translation of the Bible, but also largely defined "the basic categories of the history of translation" (1995: 15), which would come to determine the development of the theory and the practice of translation in Western(ized) cultures.

As Susan Bassnett and André Lefevere remark, because "cultures make various demands on translations, and those demands also have to do with the status of the text to be translated," the fact that the Septuagint concerned the transmission of what was believed to be the sacred word of God and was therefore a central text "embodying the fundamental beliefs of a culture, [...] chances are the culture will demand the most literal translation possible" (1995: 7). This helps understand the deep, underlying concern which pervades all written accounts of the Septuagint, especially evident in their preoccupation to sanitize any trace of the human body from the task of the seventy-two translators. Let us proceed to a close reading of two versions of this legend, namely the anonymous "Letter of Aristeas" dating back to circa 130 BCE (translated into English by Moses Hadas) and a later account by the philosopher Philo Judaeus from circa 20 BCE (translated into English by F. H. Colson).

The "Letter of Aristeas" is the first well-known version of the legend of the Septuagint. As Douglas Robinson notes in the headnote that introduces and contextualizes this excerpt in his 1997 anthology *Western Translation Theory — from Herodotus to Nietzsche*, this document is "significant for the light it sheds on the widespread anxiety felt in the ancient world about the translation of sacred texts — an anxiety that may partially explain the need to present this particular translation as divinely inspired" (1997: 4). In this account the success of the translation is largely dependent on a process of disembodiment of the translators; in other words, the purported purity and at last proclaimed sacredness of the translation is presented as being established by a succession of

rituals in the preparation for the moment of translation, the main goal of which seems to be the eradication of any bodily traces of the translators in the moment that they perform their work.

The narration of the Septuagint starts with a careful selection of the translators; given that this task is expected to be carried out by men of "higher honor", the translators are admitted to the court with great privileges, by the king himself, for "he thought that these men who had come were worthy of higher honor and rightly judged the eminence of him who had sent them, and so, dismissing all persons he considered superfluous, he waited, walking to and fro, to greet them on their arrival" (qtd. in Robinson 1997: 5). For us readers in the twenty-first century, it is surprising to encounter such a flattering depiction of the translator's reputation, not to mention the outstanding working conditions with which the translators are provided. But the reader soon discovers that such a careful selection process is a strategy to strip the translators of their physical attributes, i.e. to displace them from their own bodies.

As the narration proceeds, we are told that in order to perform the translation, these translators are taken to a remote setting; they are guided by Demetrius, who

> took the men with him and crossed the breakwater, seven stades long, to the *island*; then he *crossed over the bridge* and proceeded to the northerly parts. There he called a meeting in a *mansion* built by the seashore, *magnificently appointed* and in a *secluded* situation, [...] all necessary appliances having been *well provided*. [...] The sessions would last until the ninth hour [...] and afterwards they would break up *to take care of their bodily needs*, all their requirements being *lavishly supplied* (qtd. in Robinson 1997: 5; emphases are mine).

My emphases mean to demonstrate, on the one hand, the many material privileges conceded to these translators, perhaps as a way to compensate for the sacrifice that they will later have to endure by being deprived of their own bodies. On the other hand, the highlighted parts in the quotation show that all this luxury is accompanied by a sense of duty that could only be achieved through the isolation and bodily purification of the translators. In particular, the word "secluded" exemplifies that the isolation of the translators is a crucial aspect in all the Septuagint versions: it sets the stage for the de-humanization of the space around the translators in the moment that they are to serve as the messengers for the word of God. This movement away from the body of the translator and from all other human bodies well illustrates the conviction in this text that the translators' bodies had to be annulled for the translation to be performed dutifully, far from mundane human life.

The description of the individual steps in preparation for the translation that the translators had to go through every day are also quite telling in its allusion to the purification of the mind from the influence of the body:

> Every day they would come to the court early in the morning, and when they had made their salutation to the king they departed to their own place. When they had *washed their hands in the sea*, as is the custom of all Jews, and had offered prayers to God, they addressed themselves to the interpretation and clarification of each passage. I questioned them on this point too, why it was that they washed their hands before praying. And they explained that it was in witness that *they had done no wrong, since the hands are the organs of all activity*; in such beautiful and holy spirit do they make all things *symbols of righteousness and truth* (qtd. in Robinson 1997: 5-6; emphases are mine).

The symbolic ritual of washing their hands — the sanitizing of the translating hand — "in witness" that the translators had "done no wrong" shows that this process of anti-corporeality was an essential precondition for achieving "righteousness and truth" in translation.

Later accounts of the tale also display this focus on the process of the translator's disembodiment, sharing the ideological agenda of the Aristeas letter. Written about a century later, in Philo Judaeus's version of the Septuagint translators are also believed to be performing a "high errand," and an "undertaking [that] was to make a full version of the laws given by the Voice of God, where they could not add or take away or transfer anything, but must keep the original form and shape" (qtd. in Robinson 1997: 13). Once again, translation is considered to be an activity in which the word itself is the expression of an absolute and divine law that cannot be altered, and in this case, not even *transferred*. As in the Aristeas text, in Philo Judaeus's version there is also great care in the selection of the translators as a way to guarantee the fixation of a single, valid version of the translation.

Due to the fact that this is believed to be an operation of a divine order, it must be performed in an isolated and sanitized place, somewhere "outside the city for, within the walls, it was full of every kind of *living creatures*, and consequently the prevalence of *diseases and deaths*, and the *impure conduct* of the healthy inhabitants, made them suspicious of it" (qtd. in Robinson 1997: 13; emphases are mine). The tendency to turn away from life and the human body — as indicated by the expressions "living creatures" and "disease and death" — is also unequivocal here; bodily existence is described as the representation of all that is impure and negative in human interaction, which the text suggests may lead to "impure conduct".

As in the Aristeas text, in direct contrast to the carnal contamination that characterizes spaces where human bodies interact with one another, this account evokes the pureness of the secluded island of Pharos, which purportedly offers optimal conditions for translating the divine word:

> In front of Alexandria lies the *island* of Pharos, stretching with its narrow strip of land towards the city, and *enclosed* by a sea not deep but mostly consisting of shoals, so that the loud din and booming of the surging waves grows faint through the long distance before it reaches the land. Judging this to be the most suitable place in the district, where they might find *peace and tranquility* and the *soul could commune with the laws with none to disturb its privacy*, they fixed their abode there: and, taking the sacred books, stretched them out towards heaven with the hands that held them, asking of God *that they might not fail in their purpose* (qtd. in Robinson 1997: 13; emphases are mine).

Isolated from all bodily needs and desires, this island is depicted as the ideal space for translation. But in this version, in order to achieve the ideal translation, the seventy-two translators are still dependent on divine help; the de-humanizing process will only facilitate the conditions for each of these translators to be possessed by divinity in order to find *the one* correct translation of the biblical text.

In fact, in Philo Judaeus's account, the seventy-two translators apparently exercise no agency at all in writing this translation; rather, they are possessed by a divine force, so that they can all write the same exact words, creating identical texts, i.e. the perfect translation: "[s]itting here in *seclusion* with none present save the elements of nature, earth, water, air, heaven, [...] they became as it were, *possessed*, and, *under inspiration*, wrote, not each several scribe something different, but the same word for word, as though dictated to each by a an *invisible prompter*" (qtd. in Robinson 1997: 14; emphases are mine). The fact that in this version the translators are "possessed" and "under inspiration" is crucial and differs significantly from the previous version by Aristeas; in Philo Judaeus's text, the ritual of disembodiment to which the translators are subjected in preparation for the act of translation is not sufficient to guarantee the legitimacy of their work. The ritual rather serves to prepare them to be possessed by divine inspiration, compelling them to all write the same words verbatim, so as to ensure that the translation "gains the same 'prophetic' status as the original" (Robinson 2001: 49). The fact that they are *possessed*, loosing complete control of their actions, is also related to the carnal connotation attributed to that specific lexical choice; by being *possessed*, the translator is actually *dispossessed* of his or her own body.

This rationale perfectly illustrates Douglas Robinson's idea of "the spirit-channeling model of translation"; as he notes, Philo Judaeus's account of the Septuagint advances "the strongest and clearest statement of spirit-channeled translation in the Judeo-Christian history" (2001: 50-51). In this version, the abandonment of the translator's body is achieved in two ways: first, in the ritual of the translator's disembodiment, as described above; and second, the text enacts a moment of *deus ex machina*, for the translator is ultimately possessed by divine forces that take charge of the process of translation. In this sense, the body is superseded by the spirit and utterly instrumentalized: it is reduced to functioning as a vessel through which divine intervention can occur. As a result, the body becomes a useless mass of flesh that has been emptied of its subjectivity, having virtually no interference in the translation process.

3. The Myth of Echo (and Narcissus)

Although the beginning of Western translation theory is associated with the Bible translation and in particular with the figure of St. Jerome, it is fair to say that it was actually the Romans who first contributed to translation scholarship in the West with their imperialist project of appropriation and rewriting of Greek mythology and literature. Unlike the Greeks, who seemed to have "repressed the Egyptian sources of their culture" (Robinson 1992: 3), Roman thinkers like Cicero and Horace reflected upon the value of rewriting and translating in several essays and letters, making important theoretical advancements that have not been given deserved attention in translation research.

Douglas Robinson provides a plausible explanation for this apparent repression of Latin translation commentary in translation studies; he explains that the Romans only

> "invented" [translation theory] in a sense. Productive, provocative as it is, Roman translation theory is too unfocused for our post-Christian tastes; it is difficult to read it without impatience; it is too casual, too free-spirited, too willing to give the translator free reign, for us (heirs of Jerome and Augustine and a millennium and a half of Christian civilization) to take it "seriously" (1992: 3).

Surely, according to this statement and reinforced by Robinson's words in regards to the Christian sources of translation in the previous section, it is difficult to refute that the conception of translation that is, above all, at the basis of the discipline of translation studies is largely informed by a dominant Judeo-Christian ideology, of which the Septuagint is an obvious instance.

But this does not mean that the more free-spirited Latin tradition did not leave traces of its influence throughout the history of translation in the West. I propose that the myth of Echo is one such example of a fictional text from the Latin tradition that provides a good occasion to rethink the foundations of Western translatology as a way to recuperate past conceptions of translation, offering alternative routes to reflect on translation in the present. I now turn to a close reading of the Echo tale as a text about translation and specifically as a commentary on the relationship between body and translation/translator, taking into account that not much scholarly attention has been paid to the mythical Echo as an embodied character in the story, or about the possibility of reading Echo as an expression of embodied translation[3].

My reading explores the possibility of thinking about "Echo as translation" versus "Narcissus as original", following Rosemary Arrojo's aforementioned approach to translation via fiction and her claim that "the tensions between different characters usually [represent], on the one hand, 'the establishment' — or the established power of the 'original' or of what it represents — and, on the other, the difference, or the dissidence associated with the translator's agency" (2016: 70).

Ovid's *Metamorphoses* is one of the most influential texts from the Roman tradition. The first line of this work already points to the two thematic aspects that are of interest to my approach (translation and body) to Echo's myth, when it states that it specifically deals with the *transformation* (alluding to translation) of *bodies* (which is in fact the focus of all the stories told in the fifteen books that make up the *Metamorphoses*). The Story of Narcissus and Echo, told in Book III of the *Metamorphoses*, begins with a depiction of the character Narcissus, who is described as a beautiful boy, desired by many, but so proud and inflexible that "no young man or woman ever moved him" (2004: 104). Narcissus's purported unwillingness to be moved emphasizes the idea of a stable, inflexible figure and, as such, as a possible figuration of the "original" in contrast to Echo, which I read as "translation"[4].

After this brief description of Narcissus, the narration introduces Echo as "a nymph unable to keep still when someone spoke, or speak at all before another

---

[3] I should highlight an article by Elizabeth Richmond-Garza, which offers a reading of Ovid's myth as translation, albeit from a Derridian perspective that differs from my focus on Echo's body. For more on this, please refer to the article listed in the bibliography.

[4] It should be noted that this lexical choice, which is partly responsible for precipitating my reading of this text via translation theory, is the result of the translator's decision to use the verb "move" in this instance. In A. D. Melville translation (first published in 1986), the translation reads "(a)nd never a girl could touch his haughty heart" (Ovid 1998, 61).

did" (2004: 104-105), providing a fairly accurate definition of translation and the translator's task, and juxtaposing Echo's inability "to keep still" to Narcissus's unwillingness to be moved. The following sentence addresses the memory of Echo as an embodied being: "[u]ntil this time, Echo had a body; though voluble, she wasn't just a voice, as she is now — although she used her voice no oftener than she does now, repeating just the last words of any speech she heard" (2004: 105). The text discloses from its very beginning that Echo is "now" — i.e. in the present time of the narration — a disembodied voice, but in stating that Echo did once have a body, it emphasizes the importance of her body as an object of loss and nostalgia. In fact, the reader is invited to speculate that the metamorphosis which takes place in this particular tale involves the loss of Echo's body, whose voice remains intact at the expense of her bodily transformation.

The next sentence clarifies that keeping her voice was not necessarily a positive consequence of her transformation, for it is a bodily function which symbolizes a curse imposed on Echo by Juno as a way to take revenge on Echo for helping Zeus in his mischievous endeavors with other nymphs. According to the narration, by distracting Juno with her "idle chatter" (2004: 105), Echo gave Zeus enough time to escape Juno's wrath. As a way to punish Echo, Juno decided that "'[o]nce too often has your tongue beguiled me; from now on you'll have little use for it!' And that is why Echo skips now to the end of any speech she hears and then repeats it" (2004: 105).

If we think about Echo as translation, becoming like (the voice of) translation is here equated to being condemned with a (verbal) curse. According to Juno, this spell will render Echo's ability to speak — here symbolized by the tongue — useless because, as Claire Nouvet notes, "[d]eprived of the power to originate speech, she can only speak as an echo" (1991: 105). If we take Nouvet's sentence and substitute the word "she" for "translation", we end up with a pretty accurate description of what translation is commonly understood to be: an echo, a mere repetition, which contrasts to an "original", conforming to the widespread notion of translation as second order speech that is devoid of originality.

The next sentence in Ovid's text describes Echo's sexual arousal at the sight of Narcissus, when she still owned a body: "at the very sight of him [Echo] grew hot; [...] her heat increasing as she overtook him, as torches smeared with highly flammable sulfur ignite themselves, brought near a flame" (2004: 105). This description of how Echo falls for Narcissus vividly describes a specifically corporeal desire, thus reminding the reader of the physical nature of Echo's interest in Narcissus. But as much as Echo is consumed by her bodily passion,

she cannot take the initiative to speak to Narcissus. Literally unable to initiate verbal contact, Echo has to endure her willingness to "come on to him, accost him with endearments, tender prayers — but her nature won't permit such forwardness: advances are denied to her, though she may repeat, in her own voice, a sound she hears" (2004: 105). Apparently, this inability to "make advances" is not only verbal, but also physical when she becomes prone to hiding her body from others, as we shall see from her first (and last) encounter with Narcissus.

As the narrative progresses, the narrator tells of the one day when Narcissus was roaming without his companions, calling out "[a]nyone here?," to which Echo, hidden in the woods, responds "[h]ere?" (2004: 105). The verbal interaction that follows consists of Narcissus's attempt to make sense of who is speaking and where this voice is coming from, confused by the responses he is getting and by the absence of the body that is speaking these words: "He halts, astounded by that other voice: 'Here let us come together,' he cries out, and Echo gave her heart with her reply, 'Come! Together!' And leapt out of the woods, eager to give her words a little help by swiftly embracing the desired neck" (2004: 106).

Echo's decision to transcend her natural condition as a corporeality deprived of initiative is a crucial point here: her indiscipline (after all, can the translator afford to have emotional agency and do more than just echo the words of the original?) leads to a bodily interaction (an embrace!) with Narcissus, marking a turning point in this story which will ironically lead to the loss of Echo's body. Narcissus's gut reaction to her advance is unequivocal in regards to the disruptive quality of her corporeal movement: "he flees and fleeing cries: 'Hands off! No hugs! I'll die before you'll have your way with me!'" (2004: 106)[5]. After this, a devastated Echo retreats into the woods, living in shame and in hiding.

The end of Echo's story — contrasting with its beginning which emphasizes her condition as an embodied creature — will tell of the process of her disembodiment, limiting her physical presence to a (cursed) voice:

> unsleeping grief wasted her sad body, reducing her to dried out skin and bones, then voice and bones only; her skeleton, turned, they say, into stone. Now, only voice is left of her, on wooded mountainsides, unseen by any, although heard by all; for only the sound that lived in her lives on (2004: 106).

---

[5] Ted Hughes's rewriting of the Ovidian myth in his *Tales from Ovid* is even more explicit about the importance of the corporeal aspect involved in this action: "[N]o, I would sooner be dead than let you *touch me*" (1977: 77; my emphasis).

Similarly to the dominant conception of the translator in the West, Echo is to remain *invisible*, *in hiding* and *disembodied*; this will prevent her from *touching*, and in that sense from *moving* the so-called "original"; all she can hope for is to express herself by repeating the discourse of the original text.

The emphasized words in the previous sentence demonstrate how this story actually enacts the main tropes most commonly associated with translation and with the translator: invisibility, lack of corporeality, and the inability to touch and alter the author's words.

One aspect that complicates our reading of Echo as translation here is the question of whether it is possible to think of both Echo's and, by extension, the translator's utterances as responses (to Narcissus and to the so-called "original", respectively). Can indeed translation be understood as a response to the original text? What are the implications of thinking about the relationship between the author and the translator as a dialogue, and one that involves bodily interaction? Strictly speaking, the myth does enact a dialogue between Narcissus and Echo, although it only becomes a dialogue because Narcissus (mis)understands Echo's utterances to be responses to his own words and because Echo (mis)speaks words she is forced to repeat as answers, which do not necessarily correspond entirely to her intentions.

As Claire Nouvet notes in her Derridean reading of the myth,

> [t]hanks to this elaborate manipulation, it [the narrative] transforms the repetition of 'sounds' into 'answers'; but for this transformation to occur, it must, however, [...] grant her [Echo] the privilege of sometimes repeating the entire sentence, and at other times, only parts of it (1991: 105).

Nouvet's close examination of the dialogue between Narcissus and Echo questions the intentions of both characters as they address and react to each other's utterances and concludes that some unexpected reactions force us to "reevaluate our entire understanding of this dialogue as the story of a distortion introduced by an echo into a stable, original statement. [...] The echo is not a distortion which affects the intended meaning of a statement. It marks the impossibility of connecting a statement to the intention of a speaking consciousness" (1991: 106-7).

For this reading to be plausible, it is important to consider the physical dimension that makes up the language used in this dialogue, as has been noted above in regards to Echo's infatuation with Narcissus. Indeed, it is Echo's attempt to use her body to communicate with Narcissus that marks the most critical occurrence of misunderstanding in the dialogue between Echo and Narcissus — Nouvet speaks of a "final misunderstanding" and "confusing

entanglement of meanings" (1991: 107), but it is also a moment that exceeds the verbal sphere of their dialogue, crucially entering a physical dimension. When Echo (translation) starts thinking that she will *touch* Narcissus (original), the creator of the words she inadvertently repeats, she realizes that this act will transgress her condition, due to Hera's curse, as a (re)producer of echoes deprived of verbal and corporeal agency. In that sense, this incident marks a decisive moment in Echo's corporeal existence: Echo's attempt to break away from her limited verbal capacities is seen as a moment of insolence by Narcissus (original creator), whose disdainful reaction to Echo's action condemns the nymph to the fate of eternal disembodiment and invisibility.

One way of reading this tale as a myth about the conception of translation as a disembodied voice is to connect Echo's improper use of her body when she was translating Narcissus's words as a punishment for translation's/the translator's passionate feelings for the original text and/or author. When Narcissus speaks of his intention to meet the voice he hears and says: "Here let us come together" (2004: 106), Echo mistranslates his assertion into "Come! Together!" (2004: 106) and reveals her desire to transgress the conventional rules of the game established by the goddess Hera. Her words are followed by a subversive embrace, which is utterly rejected by Narcissus, as he explicitly shows his aversion to any physical contact[6]. As a result, Echo's figure of translation becomes stabilized as a disembodied voice which is not to be seen by anyone, so as to avoid any contact between original and translation. Echo's metamorphosis (objectification) from body to voice can thus be seen as an illustration of the instrumental role that translators play in the literary system when compared to authors. This story, then, elicits two opposing readings: on the one hand, it may be understood as a call on translators to make themselves neutral to the attractiveness of the original, to prevent them from becoming infatuated with the source text and wanting to touch it, thus interfering with what is idealized as its unique originality. According to this reading, the body represents a danger to the project of translation, as it happens in the Septuagint legend.

On the other hand, Echo's story (and her physical condition) also testifies to the translator's inherent humanity and indiscipline — the translator who is literally incapable of being disinterested and neutral towards original and author. In this sense, this tale can actually be read as advancing a more

---

[6] Drawing on Nouvet's article, Marion A. Wells notes that "the key moment is when Narcissus says '*huc coeamus*', meaning 'let us meet', only to have Echo respond '*Coeamus*,' by which she means 'let us unite/copulate'" (2012, 707). This emphasizes the idea that it is Echo's desire for a connection with Narcissus which is specifically physical (libidinal, in fact) that leads to her disembodiment.

productive understanding of translation/the translator as a subversive figure, contrasting with the depiction of the corrupt human translator in the Septuagint legend.

This brings us to one last point concerning the fate of Narcissus, here identified with the original text. As the myth shows, Narcissus will also suffer from the inevitability of metamorphosis that underlies Ovid's tales. His tragic fate is both a punishment for his inability to respond to the loving calls of others and the result of a curse that haunted him since his birth when the prophet Tiresias told his mother that he would only live long if he would not come to know himself. Because he had caused much suffering to everyone who had loved him, one of his admirers asked for revenge: "'May he himself love as I have loved him', he said, 'without obtaining his beloved'" (2004: 106). Narcissus, misrecognizing the reflected image of his beautiful body for another, falls in love with his own image and condemns himself to tragedy and, ultimately, death.

Here the myth questions the distinction between clarity (knowing oneself) and confusion (misunderstanding one's body for another body); Narcissus dies both because he misunderstands his image for another and because he comes to know himself. In that sense, reading this myth as a metaphor for the tensions between "translation" and "original" necessitates an understanding of Narcissus's tragic figure as defying the age old notion of the author as an untouchable genius. But in doing so, it also addresses the ethical implication of one's relationship to the Other. For ultimately it is Narcissus's unwillingness to be *moved* and *touched* by others that leads to his demise. Transposing his fate to the fortune of the original text leads to the idea that it is precisely through the practice of translation that original texts are able to survive the passing of time. If the translator is not allowed to *touch* the original text, then the original will not have a chance to live on in what Walter Benjamin famously termed the original text's afterlife.

4. Concluding Remarks

Referring to the Septuagint tale, Douglas Robinson claims that

> Christian asceticism [...] is not simply a rather ludicrous fanaticism that was popular for several centuries long ago, and then happily died out, but one of the dominant strains in our civilization — in Western ideology. As such *it has been inscribed in our bodies*, etched into the deepest strata of our being (1992: 5, emphasis is mine).

According to Robinson, because this ideology is not only ingrained in our culture, but also programmed into our bodies, the dominant paradigm in translation studies has naturalized the idea that "the translator [is] expected to empty him- or herself of personal desires in order to achieve the neutral, impersonal transfer of the author's meaning to a reader in another language" (1992: 5).

This idea that the translator should remain "neutral" and "impersonal" in his or her practice harkens back to the Septuagint narrative, and to the notion that the translator should be devoid of corporeal qualities in order to translate (correctly). Thus, the Septuagint's role as a foundational text has helped set the stage for the systematic exclusion of the translator's body in the history of translation theory, so that to this day, translators are expected to produce translations while renouncing "personal biases, predilections, preferences, and opinions," in an attempt to educate the translator to become "a neutral transfer-machine" (Robinson 1992: 6).

As our discussion of both texts here revisited illustrates, whereas in the case of the Septuagint tale the narrative of the translator's body as an interference in the process of translation is unequivocal, in the myth of Echo the body is represented as being at once a problematic element in the practice of translation (after all, it is Echo's passion that leads to her disembodiment and subsequent disgrace) and a productive locus for an ethical reflection about the possibility of the creative renewal of the "original" by the "translator" (exemplified by Narcissus's inability to be touched by an other, which leads to his own demise). As discussed earlier, by offering a less rigid representation of the relationship between translation/translator and body, the tale of Echo allows for a larger interpretative spectrum in which the translator's body serves as a reminder that translators will always inhabit an ambiguous space between the self and the other.

This brings us to an important point in regards to how Western translation theory might have been influenced by texts from the Roman tradition. As Antoine Berman points out, the theoretical looseness of the Romans might have given way to a defining characteristic of translation theory, namely that of the incessant search for the discipline's limits. More specifically, what Berman proposes is that the lack of focus that characterizes Roman translation theory might have contributed to translation's obsessive self-reflexivity:

> les Romains n'arrivent pas non plus à distinguer clairement la *translation* d'autres formes de rapports aux textes, comme l'imitation et l'adaptation. Si

> bien qu'on peut dire que Rome nous a légué non seulement la traduction, mais la *problématicité* de celle-ci (1988: 25)[7].

I am convinced that Berman's claim well illustrates the ambiguity of Echo as a figure of translation, and more specifically, the story's treatment of the corporeal dimension of translation. The theoretical looseness of the myth, as Robinson put it when referring to Roman writings about translation, is perhaps the reason why translation scholars have not paid much attention to this text. The fact that Echo's myth and the Septuagint tale inhabit the realm of fiction and do not conform to the textual conventions that the discipline of translation studies has taught us to consider as relevant for translation studies might also be related to this dismissal.

Indeed, reflecting on these two translational figures and their historical contexts can teach us a great deal not only about the foundations of translational thought, but also about how they have influenced the kinds of translation scholarship that are typically practiced today. If in the Septuagint story it is perhaps more obvious to see how the body of the translator is perceived as a contaminating presence in the process of translation, in the case of the myth of Echo, the passionate, corporeal translator emerges as a central figure of transmission between original and translator, encouraging the reader to draw his or her own conclusions as to the gains and losses that this transmission entails.

This is what makes revisiting Echo's tale particularly fruitful: it shows us how the Romans were interested in what we now term a literary or fictional inquiry into the origins and transmission of stories rather than a more systematic approach to the question of translation. Their preoccupation was directed to the possibility of explaining the translational phenomenon by means of storytelling and rhetorical figures, rather than being preoccupied with prescriptive rules about what translators should or should not do when performing their task.

---

[7] For the sake of clarity, it should be noted that the Latinate *translation* as cited by Berman in the above quote does not correspond to the definition of translation as we think of it today; rather, it refers to a process that essentially meant the circulation of texts, while *traduction* came to be understood as "une des formes de cette circulation" [one of the forms of that circulation], which specifically referred to the idea of "pur transfert, comme un pur *mouvement* de transfert" [pure transmission, like a pure *movement* of transmission] (Berman 1988: 29).

References

Arrojo, Rosemary. 2016. "A Portrait of the Translator as Laborer: A Reflection on Rodolfo Walsh's *Nota al pie*." In *Translators Writing, Writing Translators*, Françoise Massardier-Kenney, Brian James Baer and Maria Tymoczko (eds.). Kent, OH: The Kent State University Press, 69-90.

Arrojo, Rosemary. 2018. *Fictional Translators. Rethinking Translation through Literature*. New York and London: Routledge.

Bassnett, Susan and André Lefevere. 1995. "Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The 'Cultural Turn' in Translation Studies." In *Translation, History and Culture*, Susan Bassnett and André Lefevere (eds.). London: Cassel, 1-13.

Berman, Antoine. 1988. "Tradition, Translation, Traduction." *Le Cahier (Collège international de philosophie)* n.º 6: 21-38.

Deitch, Judith. 2001. "The Girl He Left Behind: Ovidian *Imitatio* and the Body of Echo in Spenser's 'Epithalamion'." In *Ovid and the Renaissance Body*, Goran V. Stanivukovic (ed.). Toronto: University of Toronto Press, 224-238.

Hermans, Theo. 2000. "Shall I Apologize Translation?". Chinese University of Hong Kong. Lecture.

Hughes, Ted. 1997. *Tales from Ovid*. London: Faber and Faber.

Kaindl, Klaus and Karlheinz Spitzl, eds. 2014. *Transfiction. Research into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Lefevere, André. 1995. "Translation: Its Genealogy in the West." In *Translation, History and Culture*, Susan Bassnett and André Lefevere (eds.), 14-28. London: Cassel.

Maier, Carol. 2006. "Translating as a Body: Meditations on Mediation (Excerpts 1994-2004)", in *The Translator as Writer*, Susan Bassnett and Peter Bush (eds.), 137-48. London and New York: Continuum.

Moura, Joana. 2017. *The Difference That a Body Makes: Figurations of the Translator's Body and Mistranslation in Peter Handke's Translation Narratives*. PhD Dissertation, SUNY Stony Brook.

Nägele, Rainer. 1997. *Echoes of Translation: Reading Between Texts*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Nouvet, Claire. 1991. "An Impossible Response: The Disaster of Narcissus." *Yale French Studies* 79: 103-134.

Ovid. 1998. *Metamorphoses*. Translated by A. D. Melville. Oxford: Oxford University Press.

Ovid. 2004. *Metamorphoses*. Translated by Charles Martin. New York: Norton.

Pym, Anthony. 1998. *Method in Translation History*, London and New York: Routledge.

Richmond-Garza, Elizabeth. 2014. "Translation is Blind: Reflections on Narcissus and the Possibility of a Queer Echo." *Comparative Literature Studies* 51 (2): 277-297.

Robinson, Douglas. 1991. *The Translator's Turn*, Baltimore and London: John Hopkins University Press.

Robinson, Douglas. 1992. "The Ascetic Foundations of Western Translatology: Jerome and Augustine." *Translation and Literature*, 1 (1): 3-25.

Robinson, Douglas. 1997. *Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche*. Manchester: St. Jerome.

Robinson, Douglas. 2001. *Who Translates? — Translator Subjectivities beyond Reason*, Albany: State University of New York Press.

Wells, Marion. 2012. "'Full of Rapture'. Maternal Vocality and Melancholy in Webster's Duchess of Malfi." In *Blood, Sweat and Tears. The Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe*, Manfred Horstmanshoff, Helen King and Claus Zittel (eds.). Leiden: Brill, 685-712.

Philo Judaeus — translator extraordinaire

Karen Bennett
Universidade Nova de Lisboa
Centre for English, Translation, and Anglo-Portuguese Studies

Abstract If Philo Judaeus is familiar to translation scholars at all, it is because of his key role in the development of the myth of the Septuagint (it was he who first introduced the crucial detail about the seventy translators working in isolation). This article argues that Philo deserves to be accorded a much more significant position in the translation studies pantheon, for he played a pivotal role, not only in Western translation theory, but also in the development of Western culture itself. From his privileged position as a Hellenized Jew living in Alexandria at around the time of Christ, he almost singlehandedly brought about a remarkable fusion of cultures. He did this by effectively translating Jewish thought into koine Greek — not in the conventional sense, because he probably did not know much Hebrew himself, but by reframing the Jewish scriptures in terms that a Greek-speaking gentile might understand as part of a broader process of *paideia*. The resulting fusion of Jewish traditional wisdom and Greek philosophy not only led to the development of the philosophical system that is Christianity, but also triggered a semiotic revolution whose consequences are still felt in translation theory today.

If the name Philo Judaeus comes up at all in History of Translation classes, then it is usually to provoke hilarity amongst practically-minded students. Did he really believe that it was possible for seventy-two translators, working in isolation, to translate the whole of the Jewish bible into Greek in seventy-two days and produce exactly the same version? And without so much as a CAT tool or internet connection between them? The conclusion we inevitably reach is that Philo was a fraud (God's propagandist, if you will), or at best, hopelessly naïve — much more so than the earlier Aristeas, who at least allowed his translators to confer, even if he did hark on a bit about numerical coincidences.

Yet it is Philo's account of the creation of the Septuagint that has gone down in history as canonical, subsequently repeated and enhanced by a whole range of Christian heavyweights such as Ireneus (*Against the Heresies*, 175 CE), Clement of Alexandria (*Stromatels*, late 2nd/early 3rd century CE), Epiphanius (*On Weights and Measures*, 392 CE) and of course Augustine (*On Christian Doctrine*, 397-426 CE and *City of God*, 413-426 CE), who used it to attack Jerome's project for a biblical rebranding. The reason is obvious. The miracle

served to legitimize a version of the sacred text that would otherwise have been seen as secondary, derived, manmade. By implying that it had effectively been dictated by God, he effectively endowed it with a numinous glow that enabled it to become an object of reverence in itself, legitimized for use throughout the Jewish diaspora and beyond.

It is fair to say that Philo's version of the Septuagint myth forms the bulk of his contribution to translation history as it is usually told. His account is reproduced in some anthologies, such as Robinson (2002 :12-14) and Weissbort and Eysteinsson (2006: 23-4), and is briefly mentioned in general translation histories such as Kelly (1979) or Deslisle and Woodsworth (2012) — though it is conspicuously absent from Steiner (1996), Ballard (1995) and Lefevere (2002). It is given more shrift in works dealing specifically with translation and religion (e.g. Seidman 2006, Metzger 2001, Robinson 1996), but overall, his name is not a particularly resonant one in the domain of translation studies.

In this article, I would like to argue that Philo deserves to be accorded a much more significant position in the translation pantheon. For he played a pivotal role, not only in Western translation theory, but also in the development of Western culture itself. From his privileged position as a Hellenized Jew living in Alexandria at around the time of Christ, he almost singlehandedly brought about a remarkable fusion of cultures. He did this by effectively translating Jewish thought into *koine* Greek — not in the conventional sense, because he probably did not know much Hebrew himself (Lévy 2018: 2; Goodenough 1962: 11), but by reframing the Jewish scriptures in terms that a Greek-speaking gentile might understand as part of a broader process of *paideia*. The resulting fusion of Jewish traditional wisdom and Greek philosophy not only led to the development of the philosophical system that is Christianity, but also triggered a semiotic revolution whose consequences are still felt in translation theory today.

Philo wrote a remarkable number of works, of which around sixty have survived in their original Greek or in Armenian or Latin translation. They include allegorical commentaries on the Pentateuch, apologies for Judaism (e.g. *On the Life of Moses, On the Jews, On the Contemplative Life*), political tracts (*Against Flaccus* and *Embassy to Gaius*), and some philosophical works (*Every Good Man is Free, On the Eternity of the World, On Animals* and *On Providence*). In this article, I shall be concerned above all with his allegorical and apologetic works, which I shall explore both from the prospective of traditional Judaism and also within the context of Greek philosophy and the tension that existed between the claims of rhetoric and Platonism.

But first let us have a look at what is known about Philo the man and the remarkable moment when he lived.

1. Philo: his life and times

Alexandria in the 1st century BCE was an extraordinary metropolis, the second city in the world after Rome and arguably an even greater cultural centre, given its famous library and Museion (Williamson 1989: 6). It had achieved this distinction after the conquest of Alexander the Great in 332 BCE, becoming a Hellenistic colony par excellence under the Ptolemies. By Philo's time it had surpassed Athens as a cultural centre (*ibid.*), with an intellectually sophisticated and cosmopolitan Greek-speaking elite.

There had been Jews in Egypt for centuries before Philo was born. Aristeas (2002: 4) says that many were brought in forcibly, first by the Persians during their period in power, and then by Ptolemy I as prisoners of war; and there is evidence that, with the Roman conquest in 30 BCE, more were introduced by the Emperor Augustus, who was reputedly very tolerant and respectful of their difference (Williamson 1989: 9). However, as Momigliano (1975: 89) points out, Egypt was a traditional and obvious place for Jews to go, and much of the migration will have been economic in nature:

> Jews went into Egypt to exercise the old professions at which they were good — they were soldiers, tillers, shepherds. The transition from soldier to peasant and vice versa was normal. The strongly centralized administration also gave Jews opportunities to enter the king's service as policemen and tax-collectors; foreigners were preferred in such posts. Papyri are less informative about economic life in Alexandria. We know therefore less about Jews as artisans, traders and bankers in the city; but they existed. (*ibid.*)

Philo himself claims that, in his own time, there were over a million Jews in Alexandria — more than in Judaea (*Against Flaccus*) — with numerous synagogues where, on the Sabbath, the Pentateuch was read from the Septuagint. And although modern historians (e.g. Momigliano 1975: 89; Williamson 1989: 6) dispute the accuracy of the precise figure, there is no doubt that Alexandria was a thriving centre of Judaism, as well as of Hellenistic science and philosophy.

Philo came from a wealthy Jewish family of noble lineage. According to the first-century Jewish historian, Josephus, Philo's father had moved the family from Palestine to Alexandria when Philo was young, where the boy had attended Greek schools and received a liberal education, which would have included

grammar, rhetoric and philosophy (Goodenough 1962: 9-10). As an adult, he seems to have been highly respected as a scholar, public figure and perhaps orator (Lévy 2018: 3) to the extent that, in 39 CE, he was chosen to lead a five-man delegation to the Roman Emperor Caligula to protest about the pogroms that had begun to take place against the Jews[1], particularly the desecration of the local synagogues by the introduction into them of images of the emperor. This mission is the subject of his works *Against Flaccus* and *Embassy to Gaius* (Williamson 1989: 2-3, 7-18; Lévy 2018: 1-2).

His many writings about the Pentateuch reveal that he was a devout Jew who took his religion very seriously. However, he was also a Greek, steeped in the philosophy of Plato, the Stoics and Pythagoreans. His unique contribution to cultural history has come from the way that he read Plato in terms of Moses, and Moses in terms of Plato "to the point that he was convinced that each had said essentially the same things" (Goodenough 1962: 9)[2]. This fusion of two very different traditions had a remarkable effect upon both cultures, and, for many authors (e.g. Doherty, undated; Frederiksen 2000; Hillar, undated), Christianity as a philosophical system ultimately derived from it — though there is no indication in any of his works that he knew of the existence of Jesus of Nazareth.

The extent of Philo's Greekness is shown by the fact that he was clearly very satisfied that the Torah had been translated into Greek so that "those admirable, and incomparable, and most desirable laws were made known to all people" (*On the Life of Moses II*. 7. 43). Indeed, he expresses the hope that, if the reputation of the Jews continued to grow, "every nation, abandoning all their own individual customs, and utterly disregarding their national laws, would change and come over to the honour of such a people only" (*ibid*.: 44), suggesting an inclination for proselytism. These are not attitudes that we are used to associating with the Jews, of course: modern Judaism does not proselytise, and accounts of Jewish translation theory usually emphasise the untranslatability of the sacred texts, the Jews' anguish when the Torah was first put into Greek, and their subsequent preference for the hyper-literal translation of Aquila (130 CE) on the grounds that it did substitute the original Hebrew but merely served as an interpretive tool (Seidman 2006; Greenstein 1983, 1989).

---

[1] During Philo's lifetime, there was a gradual intensification of anti-Semitism amongst the Greek elite in Alexandria, which was exacerbated further after the onset of Christianity (Lévy 2018: 1).

[2] Philo's philosophy represented Middle Platonism, which was a revised version that incorporated Stoic doctrine and terminology as well as elements of Aristotelian logic and ethics, and Pythagorean ideas (Hillar undated: 1).

The translation of the Jewish bible into Greek, known as the Septuagint, of course took place long before Philo was born. Modern scholars suggest from the mid 3rd to the mid 2nd centuries BCE as a reasonable time frame, with the last book (Book of Esther) only finished in 78-77 BCE (Momigliano 1975: 119)[3]. The usual account — probably inherited from Philo and his predecessor Aristeas — was that it was commissioned by Ptolemy II Philadelphus to enhance his magnificent library. But some authors disagree. Momigliano (1975: 91), for example, argues that the Greek of the Septuagint was so poor it could not possibly have been commissioned by a king. Instead, he suggests that these translations were done on an ad hoc basis by Jews themselves, who were rapidly losing touch with their ancient culture. Certainly by Philo's time, there is evidence that most of them knew no Hebrew and were immersed in Greek literary culture, while maintaining their own traditions.

2. Philo's account of the Septuagint

Philo's account of the making of the Septuagint is framed as an etiological legend — that is to say, a way of explaining a festival that, he claims, took place in Alexandria every year when multitudes of Jews and sympathetic gentiles flocked to the island of Pharos to celebrate the great event[4]. If such an annual festival did occur — and we have no reason to doubt this — then it is likely that he didn't invent the myth himself. Rather, it probably circulated informally, much as the Nativity story circulates in Christian countries today at Christmas time.

We might begin our analysis of his tale by examining how it differs from the first known version, as recounted in the pseudoepigraphon known as the *Letter of Aristeas*. This purports to be an eye-witness account by one of the emissaries sent by Ptolemy Philadelphus to Eleazar, High Priest of the Jews, in the early 3rd century BCE, to request the services of the seventy-two Jewish translators for the library-related commission. Though the provenance has been discredited

---

[3] On the historical circumstances of the production of the Septuagint, see Metzger (2001: 7-11).

[4] "On which account, even to this very day, there is every year a solemn assembly held and a festival celebrated in the island of Pharos, to which not only the Jews but a great number of persons of other nations sail across, reverencing the place in which the first light of interpretation shone forth, and thanking God for that ancient piece of beneficence which was always young and fresh. And after the prayers and the giving of thanks some of them pitched their tents on the shore, and some of them lay down without any tents in the open air on the sand of the shore, and feasted with their relations and friends, thinking the shore at that time a more beautiful abode than the furniture of the king's palace. In this way those admirable, and incomparable, and most desirable laws were made known to all people, whether private individuals or kings…" (Philo, *Life of Moses II*. 7. 41-3).

(the 'Letter' is today regarded as having been written by an anonymous Hellenized Jew from Alexandria writing in around 130 BCE), the account is so vivid and detailed that it seems eminently plausible. Not only does it give the names of the seventy-two men sent by Eleazar to Ptolemy's court to carry out the translation, it also describes the process of their recruitment, the waiving of protocol as Ptolemy waits to receive them (a sign of the respect he owes them), the details of their journey to the island of Pharos led by the librarian Demetrius (the crossing of the breakwater "seven stades long" and the bridge) and how they were installed in a mansion in the north of the island and provided with everything that they needed to carry out their task. Significantly, it also tells how the process of translation involved conferral and comparison amongst the translators, a process that was overseen by Demetrius. The solemnness of the task is emphasised not only by the ritual handwashing and prayer that precede each daily stint, but also by the imprecation that is pronounced after the task is completed upon anyone that should dare to alter or revise any aspect of the translation, supported by accounts of the afflictions that had befallen men that had attempted to undertake unauthorized translations in the past.

Philo's version of the story differs from Aristeas's in a number of ways. We are not told explicitly that the translation was commissioned for Ptolemy's library, but merely that it was a sign of the high regard in which the Alexandrian ruler held the Jews; the translators are submitted to a test over dinner before being allowed to undertake the task; and they do not carry out their translation inside a sumptuous mansion but rather outdoors. Crucially we are told that they were instructed "to translate laws which had been divinely given by direct inspiration, since they were not able either to take away anything, or to add anything, or to alter anything, but were bound to preserve the original form and character of the whole composition". This, as we know, occurred in the most miraculous of ways.

> Therefore, being settled in a secret place, and nothing even being present with them except the elements of nature, the earth, the water, the air, and the heaven /.../ they, like men inspired, prophesied, not one saying one thing and another another, but every one of them employed the self-same nouns and verbs, as if some unseen prompter had suggested all their language to them. (Philo, *Life of Moses* II. 7. 37)

Thus, we can see that the 'miracle', which later became the most significant feature of the Septuagint myth, was not inherited from Aristeas, but was introduced to Western culture in the version recounted by Philo. It was later elaborated on further in the 4th century by Pseudo-Justin (*Exhortation to the*

Greeks 13), who placed the translators in individual cottages "not in the city itself, but seven stadia distant", and by Epiphanius (*On Weights and Measures*, 392 CE), who introduced cells with skylights through which the spiritual message could apparently flow (Seidman 2006: 54-9).

The significance of this shift cannot be underestimated. In religious terms, the seventy translators are no longer merely learned men charged with a solemn but mundane task, but become "prophets and priests of the mysteries, whose sincerity and singleness of thought has enabled them to go hand in hand with the purest of spirits, the spirit of Moses", enabling the Septuagint to be invoked as divinely sanctioned. In semiotic terms — ultimately what interests us here — it is no less significant because it represents what Seidman (2006: 52) calls "a radical reorientation of the very conception of translation". For while Aristeas employs what could be called a *horizontal* theory of translation (that is, a predominantly spatial movement from one human language to another, achieved through a process of cooperation and exchange), Philo figures the relationship as a *vertical* one, a flow of meaning that originates in the divine space and moves downwards into the human realm.

This, then, is the first appearance of what Derrida (1998: 20-24) would later call the "transcendental signified", a Platonic understanding of meaning as something abstract, universal and essentially unchanging. Philo was clearly aware of the radical nature of this gesture, as he launches into a short explanation of the way that language works, as if to bring home the exceptionality of the achievement.

> And yet who is there who does not know that every language, and the Greek language above all others, is rich in a variety of words, and that it is possible to vary a sentence and to paraphrase the same idea, so as to set it forth in a great variety of manners, adapting many different forms of expression to it at different times. But this, they say, did not happen at all in the case of this translation of the law, but that, in every case, exactly corresponding Greek words were employed to translate literally the appropriate Chaldaic words, being adapted with exceeding propriety to the matters which were to be explained; for just as I suppose the things which are proved in geometry and logic do not admit any variety of explanation, but the proposition which was set forth from the beginning remains unaltered, in like manner I conceive did these men find words precisely and literally corresponding to the things, which words were alone, or in the greatest possible degree, destined to explain with clearness and force the matters which it was desired to reveal. And there is a very evident proof of this; for if Chaldaeans were to learn the Greek language, and if Greeks were to learn Chaldaean, and if each were to meet

> with those scriptures [*graphein*] in both languages, namely, the Chaldaic and the translated version [*hermêneutheisê*], they would admire and reverence them both as sisters, or rather as one and the same both in their facts and in their language; considering these translators not mere interpreters but hierophants and prophets to whom it had been granted it their honest and guileless minds to go along with the most pure spirit of Moses. (*Life of Moses II*. 7. 38-40)

For someone reading this today, accustomed to the discourse of 'equivalence that coloured the theory of translation until relatively recently, it is striking how the whole notion of exactness of meaning is presented as a revolutionary proposal. Philo was clearly writing for a public that took it completely for granted that meaning will inevitably bend and change in accordance with the target public and the occasion. This was, of course, the attitude transmitted by Rhetoric, which formed the cornerstone of Greek and Roman education. However, over the course of the next two millennia, the relativist attitude to meaning was to give way to another that assumed the existence of a kernel of sense in every utterance which could be extracted like a nugget and transported more or less intact into another linguistic environment. What we see here in Philo, then, is the very moment in which this new attitude begins to take over from the relativistic one espoused by the rhetorical tradition.

What has occurred to cause this revolution to come about? The answer has to do with the Greek concept of *Logos*, which Philo uses liberally in his discussions of the Jewish scriptures. As Seidman (2008: 50) puts it, "the Septuagint is a perfect translation not because the Hebrew and Greek match each other but because both the Greek and Hebrew perfectly translate the *Logos*". That is to say, the insertion of the miracle does not represent ingenuity about language so much as an affirmation about the nature of meaning itself.

The notion of *Logos* is crucial to Philo's 'translation' of the Jewish worldview into Greek and appears in many of his works. Let us therefore take some time to understand the concept, as it presented itself to him in the first century before the Common Era.

3. *Logos*, the divine Word

The Greek concept of *Logos* was already very complex by the time that Philo encountered it with various threads of meaning which he uses to various effects in his explanations of the Jewish scriptures[5]. The earliest relevant strand was

---

[5] Most of the material in this section is taken from the *Dictionary of Untranslatables* (Cassin 2014), particularly the entries on 'Logos' (Cassin et al, 2014a) and on 'Speech Acts' (Cassin et al, 2014b).

associated with the Sophists, for whom it essentially represented the human faculty of speech, more specifically the ability to persuade, which was of course the main purpose of Rhetoric. The Sophist Gorgias (483 — 375 BCE), in his *Encomium for Helen*[6], described *logos* as "the great sovereign that with the smallest and most imperceptible of bodies achieves the most divine acts", thereby framing it as a performative (Cassin *et al*. 2014a: 584 and 2014b: 1038-9), given its capacity to bring about change in the real world. However, later in the 4th century BCE, this understanding of *logos* was deliberately devalued as part of Plato's systematic discrediting of Rhetoric in favour of Philosophy. In his dialogue entitled *Gorgias*, Plato pitted the Sophist against the great philosopher Socrates, whose dialectical reasoning process aimed not to persuade but to uncover the truth about things with the rigorous logic of a mathematician. With *logos* now redefined as 'reason' or 'argumentation', rhetoric was characterized as a practice devoid of *logos* (*alogon pragma*), and began to acquire the negative connotations (of sophistry, manipulation) that it has largely had in modern times.

Further strands of meaning were accrued in the next generation with Aristotle (384-322 BCE), as *logos* became caught up within a multiplicity of networks (Cassin et al. 2014a: 584-5). It could now be understood as: *i*) the essence or 'form' of something as opposed to matter (*eidos*): thus, "the soul is the *logos* of the body" in the same way as "ax-ness is the *logos* of the ax"; *ii*) the voice, discursiveness or rationality that distinguishes man from the animals and makes him a political creature (man is now understood as an animal endowed with *logos*); *iii*) relation, proportion or ratio in the mathematical sense; and *iv*) a statement (affirmation or negation) as used in the process of logical reasoning.

With the Stoics (early 3rd century BCE), *logos* became even more complex, understood as force that thematically organizes and unifies the three branches of philosophy (Cassin et al. 2014a: 585-6). Hence, in *physics*, it was the rational immanent order of the world, the causality or determination that acted upon matter to produce development and change, justifying the Stoic identification of nature with fate, providence or Zeus; in *ethics*, it was the identification between virtue, happiness and the sovereign good; while in *logic* it continued to be the faculty of reasoning that distinguished man from the animals. All of these senses were then further developed in the Roman world with figures like Lucretius and of course Cicero, where it was felicitously translated by the Latin pairing of *ratio* and *oratio*.

---

[6] This was an exercise in epideictic rhetoric par excellence, as Gorgias sought to absolve Helen (viewed by the Greeks as the guiltiest of mortals) from any blame in causing the Trojan war.

Many of these strands of meaning obviously lend themselves to religious appropriation, so it is not surprising that *logos* was first introduced into the Jewish worldview with the translation of the Septuagint. For example, in Psalms 33:6, it was used to translate the Hebrew word *davar*, which conceived the creation as a kind of speech act ("By the word [*davar*] of the Lord the heavens were made") — a notion that would have consequences in the Gospel of St. John (see below)[7]. Equally significantly, it was also gradually assimilated to the Jewish figure of Wisdom (*hokmah*, translated as *Sophia* in the Septuagint), a female personification that served as intermediary between the abstract God and man[8]. For Doherty (undated: 7-10) and Williamson (1989: 105), it was the influence of the Platonic *Logos* that caused this personified Wisdom to mutate into the form that it takes in the later *Wisdom of Solomon* or *Book of Wisdom* (written in Alexandria during Philo's lifetime), namely as a divine power active in the world, the spirit that pervades and governs all things.

In Philo's writings, *Logos* is used in ways that clearly anticipate later Christian developments[9]. For example, in his account of the Babel story (*On the Confusion of Tongues* 146), he refers to the Word (*Logos*) as God's first-born Son, made in his image; and elsewhere he even occasionally makes Wisdom (*Sophia*) into the mother of *Logos* (e.g. *On Flight and Finding*, 20. 109)[10]. In his work *Who is the heir of divine things?*, *Logos* becomes an intercessor between man and God, which clearly seems to prefigure the role of Christ:

> And the Father who created the universe has given to his archangelic and most ancient Word (*Logos*) a pre-eminent gift, to stand on the confines of both, and separated that which had been created from the Creator. This same Word (*Logos*) is continually a suppliant to the immortal God on behalf of the mortal race, which is exposed to affliction and misery; and is also ambassador, sent by the Ruler of all, to the subject race. (*Who is the heir of divine things?* 42. 205)

---

[7] Brague (2014: 589) explains how the Hebrew *davar* presents an interesting ambiguity as it was simultaneously 'word' and 'thing' (in the sense of an 'event'), hence a kind of performative concept. This would then be carried on in the Gospel of St. John (see below).

[8] As, for example, in the Old Testament Book of Proverbs (8: 1-36), in which Wisdom calls aloud, "Men it is to you I call... I am Wisdom, I bestow shrewdness, and show the way to knowledge and prudence.... The Lord created me at the beginning of his works... when he set the heavens in their place I was there... I was at the Lord's side each day... Happy is the man who keeps to my ways".

[9] For more on Philo's use of *Logos*, see Williamson (1989: 103-143); Hillar (undated: 13-21); Lévy (2018: 11-13); Doherty (undated: 3-4).

[10] However, as Doherty (undated: 4) points out, these are all merely figures of speech in Philo; he does not seem to have envisioned any incarnation of the 'Son' on earth.

This mediating role of *Logos* also has implications for translation, as we can see in Philo's account of the transmission of the Law to the Jews by Moses (*That the Worse is Wont to Attack the Better,* 12:38-39). As in his version of the Septuagint, *Logos*, the divine Word, flows from God to man, but now it is explicitly named and conceptualised as a fountain producing a stream which runs through different terrains. Interestingly, this account is framed within the debate between Philosophy and Rhetoric, which are ingeniously reconciled using a mechanism borrowed from the Stoics, namely the notion of the double *logos* (Duarte 49-50; Kamesar 170-174).

In Exodus 4.10, Moses is represented as *alogos* (translated in contemporary English Bibles as 'not eloquent'). However, Philo, commenting upon the Biblical text, adds his own aside which creates an explicit link to the Philosophy/Rhetoric debate:

> And it is on this account, as you see, that Moses **rejected the sophists in Egypt, that is to say, in the body whom he calls magicians** (**for it is owing to the tricks and deceits of their sophistical tricks that good dispositions and good habits are infected and corrupted**), saying that he was 'not an eloquent Man,' meaning this, not in the sense in which we do when we call animals void of words, but speaking of himself **as one who did not choose to employ words by means of his organs of speech, but who impresses and stamps the principles of true wisdom upon his mind alone, which is the most perfect opposite to false sophistry** (*That the Worse is Wont*, 12: 38, my emphasis)

Thus, Moses is presented as a representative of Philosophy in the Greek debate, one who quests the truth about things, rather than merely wishing to influence men and acquire worldly power. In the next verse, the analogy is made even more explicit with a reference to the Socratic method of dialectic:

> And he will not go to Egypt, nor will he descend into the arena to strive against the sophists who contend in it, **till he has thoroughly studied and practised the art of argumentative reasoning**. (XII: 39, my emphasis)

In this context, his ineffectualness in rhetoric has almost become a condition for his having access to the Word of God, presumably because it implies an exceptional purity of soul.

But how is Moses to communicate God's message to his people if he has no rhetorical skills? In Exodus 4: 14-17, the problem is solved through the intervention of Moses's brother Aaron, who acts as a mouthpiece for the

ineloquent Moses[11]. However, in Philo's commentary on this passage, the Stoic notion of the double *logos* is introduced to explain how the divine Word — which is absolute and unchanging, like the truth of Platonic philosophy — could be brought into the realm of fallible mankind and transmitted through from one to the other. He does so by distinguishing between the 'internal logos' of the soul (*logos endiathetos*) and the 'uttered logos' of prophecy (*logos prophorikos*). Moses, representing *logos endiathetos* (the internal *logos* of the soul) has received a non-verbal revelation from God, which is then 'translated' into human speech by his brother Aaron, representing *logos prophorikos* (the uttered *logos* of prophecy).

> God himself showing to him all the ideas which belong to such elocution, and making him perfect in them by the election of Aaron who was the brother of Moses, and whom he was accustomed to call his mouth-piece, and **interpreter** *[hermeneutikos],* and Prophet. For all these attributes belong to **speech**, which is the brother of the **intellect**; for **the intellect is the fountain of words, and speech is its mouth-piece, because all the conceptions which are entertained in the mind are poured forth by means of speech, like streams of water which flow out of the earth, and come into sight. And speech is an interpreter** *[hermeneutikos]* **of the things which the mind has decided upon in its tribunal.** (Philo *That the Worse is Wont* 12. 38, my emphasis)

With this, Philo has most ingeniously resolved the tension between philosophy and rhetoric by introducing the role of the interpreter, or mediator, into the picture. Both Moses and Aaron are presented as interpreters (*hermeneutikos*) of the holy Word (*Logos*), a role that overlaps with the notion of prophet (*prophorikos*), in that it requires special inspiration [*enthousia*] of the kind that animated the Seventy[12]. Once again, we can detect here the influence of Plato, who, in *Ion*, described the notion of poetic inspiration as a chain of enthusiasm that "goes from the muse or from the god to the poet and then to the rhapsodes, whose performances interpreted the interpreters" (Auvray-Assayas et al. 2014: 1144).

---

[11] "And you shall speak to him and put the words in his mouth; and I will be with your mouth and with his mouth, and will teach you what you shall do. He shall speak for you to the people; and he shall be a mouth for you, and you shall be to him as God" (Ex. 4: 15-16, RSV).

[12] Cf. "For a prophet does not utter anything whatever of his own, but is only an interpreter [*hermêneus*], another Being suggesting to him all that he utters, while he is speaking under inspiration [*enthousia*], being in ignorance that his own reasoning powers are departed, and have quitted the citadel of his soul; while the divine spirit has entered in and taken up its abode there, and is operating upon all the organization of his voice, and making it sound to the distinct manifestation of all the prophecies which he is delivering" (Philo, *The Special Laws* IV.49).

With this, Auvray-Assayas et al. (*ibid*.) argue, Philo played a most significant role in consolidating a lexicon of translation in Greek. Traditionally, the Greeks had been so "proudly monolinguistic" that translating into that language was rendered merely as "speaking Greek" [*hellênizein*] — a term that also meant "speaking correctly" (*ibid*.: 1139)[13]. With the Septuagint, the verb *hermêneuin* and nouns *hermêneia* and *hermêneus* became qualified to signify, respectively, 'translate', 'translation' and 'translator', though other verbs such as *metagraphein* (to transcribe or copy), *metagein* (to deport) and *metharmozein* (to arrange differently) could be used synonymously. It was Philo, however, that made the aspect of interpretation [*hermêneia*] an intrinsic part of the process (*ibid*.: 1143-4), opening up the way to the philosophical approach to translation that has come to be known as the "hermeneutic tradition" (Steiner 1998: 249-263; Hermans 2009).

As for *Logos* the divine Word, this notion would later be incorporated into Patristic thought (particularly the Gospel of John) to account for the theological nature of Christ, viewed thereafter as an incarnation, or 'translation' into the flesh, of the *Logos* (Duarte 60-75). Some four centuries later, Augustine would describe that process in terms that are strikingly similar to the passage from Philo (*That the Worse is Wont* 12. 38) quoted above.

> In what way did He come but this, 'The Word was made flesh, and dwelt among us'? Just as when we speak, in order that what we have in our minds may enter through the ear into the mind of the hearer, the word which we have in our hearts becomes an outward sound and is called speech; and yet our thought does not lose itself in the sound, but remains complete in itself, and takes the form of speech without being modified in its own nature by the change: so the Divine Word, though suffering no change of nature, yet became flesh, that He might dwell among us. (Augustine, 428. *On Christian Doctrine* 1:13:12)

Thus, Philo, by theorizing *Logos* as transcendental divine Meaning, which can be transported into the human realm by a chain of inspired interpreter/prophets, not only reconceptualized translation but also set the scene for the great philosophical revolution that would be Christianity.

---

[13] As Auvray-Assayas et al. (2014: 1139) put it, "the polysemic value of the term *logos* allowed them to dispense with distinguishing between discourse and reason, between the language they speak and the language proper to man". In fact, *hellênizein* could even mean "to behave as a free, civilized, and cultivated individual" — in short as a person. To speak, to speak well, to think well, and to live well — these goals all nest together' (*ibid*.).

4. Allegorical exegesis: an exercise in translation

What Philo was most famous for, however, was his allegorical method of scriptural exegesis, which I propose to understand as a form of translation. Without wishing to diminish the mystical significance of the meanings he unearthed, I will argue here, with Frederiksen (2000: 14) and Williamson (1989: 157-8), that this was primarily a way for Philo to reconcile the two strands of his identity. By reading the Jewish scriptures in accordance with Greek philosophy, he not only made them relevant to Hellenized Jews, but also gave them a dignity and philosophical credibility that they may not otherwise have had in that sophisticated culture.

For him, allegory came into play when a literal interpretation produced meanings that were incompatible with the broader tenets of Jewish wisdom (such as when they seemed to suggest the imperfection of God) or which appeared philosophically gauche. As Frederiksen puts it:

> The literal, surface meaning of the narrative, which might give philosophical offense — God concerning himself about fruit trees, deceitful serpents, and expulsions — obviously was not its true, essential meaning. This was available only through the spiritual interpretation of allegory, whereby Adam was revealed to stand for Reason and Eve for the labile part of the soul and sensory component of the mind which, if distracted by lower things (the snake), will pull even Reason down with her. (Frederiksen 2000: 14-15)

Philo did not invent the allegorical method, for there were both Greek and Jewish antecedents, as Lévy (2018: 10) and Williamson (1989: 147-150) point out. Moreover, the whole approach also needs to be seen within the broader context of Hellenistic Judaism, which understood the Torah generally as a kind of prefiguring of Greek philosophy[14]. However, Philo did take the method to new levels, to the extent that his name was almost "a byword for allegory" (Lévy 2918: 9).

To the extent that the method continued and extended the process begun when philosophically loaded terms were used to render Hebrew concepts in

[14] According to some legends, Homer, Hesiod, Pythagoras, Socrates and Plato had all known Torah from an earlier Greek translation (Frederiksen 14-15) and Moses had been the teacher of Pythagoras (Hillar undated: 1-2; Auvray-Assayas et al. 2014: 1143-4). Moses was even identified with Musaeus and with Orpheus in some accounts (Hillar undated: 1-2).

the Septuagint[15], it may be considered a form of translation[16]. One of the most significant examples involved using *kosmos noetos* — that is, the Platonic world of forms or ideas knowable only by the mind — in his account of the creation of the world[17], and again in his commentary on the nature of heaven as glimpsed by Jacob in his dream in Genesis 28: 17[18]. This doctrine of course acquired particular significance for Christian theology throughout Late Antiquity and the Middle Ages, something that it is usually attributed to the influence of (3rd century) Neoplatonism upon Augustine of Hippo. Here, though, we can see that the fusion probably occurred considerably earlier, as Philo sought to explain his Jewish faith in terms that a Hellenized public might find convincing.

Elsewhere, Philo draws his inspiration not from philosophy but from the pagan world of Greek mythology. For example, in *On the Cherubim* 14.49, he uses the language of the Eleusinian mysteries to describe Moses's revelation on Sinai. Not only does Philo refer to Moses as the *hierophantos* (i.e. one that has been initiated into the mysteries), he also distinguishes between the 'little mysteries' and the 'great mysteries', as occurred in Eleusis — only now the first leads to liberation from passions and the second from sensations. Lévy (2018: 11) wonders whether this was done "to prove to hypothetical Greek readers that Eleusinian mysteries were shadowy images of the only true mysteries, the Jewish ones" or if he was using "a kind of spiritual lingua franca elaborated during the pluralistic honeymoon at the beginning of the Ptolemaic period". When viewed

---

[15] In addition to the use of *logos* to translate *davar*, mentioned above, we might cite the use of *ho on* ('the Being' in Greek philosophy) to translate *Ehyeh-Asher-Ehyeh* ('I am what I am') when God revealed his name to Moses at the burning bush (Exodus 3.14). This Greek rendering of YHWH was altered in later Christian manuscripts of the Septuagint to *kyrios* (Lord) in order to evoke the pre-incarnate Lord, i.e. Christ. (Frederiksen 14-15)

[16] "To comment upon the Bible with philosophical concepts was, in a certain way, to translate it into the language of the new cultural elite, the Roman as well as Greek. Regardless, the central idea was that the word of God had to be mediated to become accessible outside of Israel. From this point of view, mediation was a central Philonian concept, not only linguistically and culturally, but also ontologically" (Lévy 2018: 11).

[17] "It is manifest also, that the archetypal seal, which we call that world which is perceptible only to the intellect [*kosmos noetos*], must itself be the archetypal model, the idea of ideas, the Reason of God [*Logos*]" (*On the Creation*, 6. 25).

[18] "And the world of that essence which is only open to the intellect without any visible appearance or figure whatever, and which exists only in the archetypal idea which exists in the mind, which is fashioned according to its appearance, will be brought on without any shade; all the walls, and all the gates which could impede its progress being removed, so that it is not looked at through any other medium, but by itself, putting forth a beauty which is susceptible of no change, presenting an indescribable and exquisite spectacle...." (*On Dreams* 32.1. 188). See Williamson (1989: 163-4) for other examples.

from a translational perspective, however, the process seems less remarkable. Philo may simply have been attempting to formulate these concepts in terms his target public would understand, using a strategy that Peter Newmark (1988: 82-3) would later term 'cultural equivalent'.

In other works by Philo, there are more startling cases of Greek mythology being superimposed onto Jewish wisdom. For example, Amir (1984) describes how the twelve-headed Hydra from the Labours of Hercules, already identified in Stoic thought as the embodiment of sensual pleasure against which the wise man must struggle, is now assimilated to the serpent that leads men astray in the Bible; how the relationship between Penelope and her maidens is superimposed upon the Sarah/Hagar dyad in an allegory of philosophical education (i.e. general studies is the handmaid that the learner has to experience before attaining the true goal of philosophy); and how the Jewish 'fathers of the race' (i.e. Abraham, Isaac and Jacob) are identified with the three virtues (*aretes*) necessary for intellectual culture — *physis, didaskalia* and *askesis* (nature, education and practice), etc.[19] All these may be seen as target-oriented strategies for making a culturally embedded body of wisdom meaningful for an audience rooted in a quite different time and place.

What is particularly interesting about Philo's method of exegesis, though, is how different it is from the traditional Jewish method with its famous fetishization of the letter of the law. This is described by Robinson in the following terms:

> [...] Jewish preachers discerned a holistic message in the text, not only in the meaning but also in the sound and feel of individual words, in the shape of letters, in the frequency with which certain words and letters appear in a given verse of passage or chapter, in the numerical value of textual units from individual letters to whole verses, in the placement, shape, and sound of individual vocalization points, in the various musical (*te'amim*) and decorative (*tagin*) 'diacritics' added to letters and words [...] in acrostics spelled out in the initial or final letters of a section (*notarikon*) — generally, as Dan says, in 'the countless ways other than ideonic content and meaning by which the scriptures transmit a semiotic message'. (Robinson 1996: 66)[20]

---

[19] For more examples of Philo's allegorizing technique, see Williamson (1989: 144-200); Lévy (2018: 9-10); Hillar (undated: 4).

[20] For more on Jewish exegesis, see Holtz (2006/1984), Rosenberg (2006/1984), Bennett (2002). This fascination with the materiality of the text has led Greenstein (1983, 1989) to posit a distinctively Jewish attitude to translation, which he labels 'Hebrew-literal' in contrast to the "idiomatic, evangelical, Christian mode" (1983: 19). See also Seidman (2006).

To the extent that Philo draws a distinction between the letter of the law and its figurative or symbolic sense[21], he can be understood as paving the way to Christianity — indeed, he was considered as a proto-Christian by figures such as Eusebius of Caesarea and Jerome, and his writings may have survived precisely for this reason (Hillar, undated: 1). However, although Philo's Hellenistic side caused him to prefer the spiritual interpretation of the text to the literal, he never abandoned the literal meaning of the Torah prescriptions — the performative dimension which rabbis called *halakhic* observance. Indeed, he urged obedience to the Law as the only way of attaining virtue, the goal of true philosophy:

> Just as we take care of the body because it is the abode of the soul, so also must we take care of the laws that are enacted in plain terms: for while they are regarded, those other things will be more clearly understood, of which these laws are the symbols. (*On the Migration of Abraham* 16.93)

Thus, although in Philo a Platonic gap was opened up between the letter of the law and its spirit, they are presented as complementary rather than antagonistic (Seidman 2006: 53). It fell to Christianity to interpret them as antithetical. The earliest formal affirmation of this is usually attributed to Paul of Tarsus, whose epistles give great weight to the difference between 'Israel according to the flesh' (*kata sarka*) and 'Israel according to the Spirit' (*kata pneuma*), privileging the latter over the former ('the letter kills, but the Spirit gives life', 2 Corinthians 3:6). Later, in Patristic thought, the semiotic theory was developed that enabled the law and the letter of Hebrew to be transcended through the affirmation of a universal message, expressible in any human language through translation (Bennett 2018).

5. Conclusion: complicating the theory of translation

Translation theory, as it is traditionally taught in the West, revolves around a series of binaries. Cicero (46 BCE), we are told, translated 'like an orator' in order to distance himself from the literal strategies of the *fides interpres* of this time. Jerome (395 CE) followed suit, with his distinction between 'sense-for-sense' and 'word-for-word'. More recently, Louis Kelly (1979) and Lawrence Venuti (2000) distinguish between an 'instrumental' approach to translation,

---

[21] He often introduces the two levels using the expressions *to rhēton* ('what the text actually says', i.e. its literal meaning) versus *to pros dianoian* ('the meaning addressed to the mind'), which suggests the need for philosophical training (Williamson 1989: 159).

for which language is a tool that refers beyond itself to some external reality, and a 'hermeneutic' one, for which it is constructive of reality.

If Philo is mentioned at all by translation theorists, it is usually with some ambivalence. On the one hand, his introduction of the transcendental signified places him on the sense-for-sense or instrumental side of the equation, not only because the concept underpins modern scientific beliefs in objectivity and universality, but also because it implies the splitting of the (once-motivated) sign and thus translatability. On the other hand, his emphasis on interpretation lumps him with Schleiermacher (1813) and Benjamin (1923) on the hermeneutic/word-for-word side (Kelly 1979: 26). How can we reconcile these apparently contradictory positions?

I would like to suggest here that Philo is a translator *extraordinaire* because he managed to transcend this classic opposition that has animated translation theory in the West for over two thousand years. He did so by conceiving of translation in a radically different way, a way that is so remote from what we ourselves have been used to in recent years that it now seems excitingly avant-garde. Ironically, however, to understand how he has done this, we need to situate him much more precisely within the historical circumstances of his own time.

First of all, it should be pointed out that, though Philo was writing from within the Roman Empire only a few decades after Cicero, the fact that he was Jewish gave him a rather different perspective to that of the secular Roman statesman. While Cicero's oratorical style was largely a response to the very literal strategies used by the professional translators of his day (McElduff 2009), Philo, as a religious man, found the worldly relativism of the rhetorical approach unsatisfactory for dealing with meanings which, he felt, originated with God. We can see this not only in his introduction of the Platonic *Logos* in discussions of translation, but also in his explicit positioning of Moses on the side of Platonism in the debate between philosophy and rhetoric that still animated Hellenistic society in his own time (*That the Worse is Wont* XII, 38-39, quoted above).

However, it should be pointed out that the absolute meaning he defended did not involve fetishizing the materiality of the source text in the tradition of his ancestors. By his time, the Alexandrian Jews had to a large extent surpassed their fixation with the letter of the law and the prohibition on translation that arose from it[22], and were now happy not only to read their scriptures in Greek

[22] See Bennett (2018), in which I argue that the Jewish fixation with the letter of the law is a vestige of an archaic notion of the sacred which rests on a performative understanding of meaning. This

but to even entertain the possibility of converting gentiles to their cause, something that could only really be done through translation. Indeed, Philo, in his allegorizing exegeses, seems bent on explaining the Jewish scriptures in a form that is intelligible to sophisticated Greek speakers with a background in philosophy.

Philo's translation theory was clearly part of an attempt to reconcile philosophy and rhetoric by, on the one hand, asserting the existence of a transcendental signified (*Logos*) that had its origins in the metaphysical space and was by definition universal and unchanging, and, on the other, by proposing a very special class of individuals that were qualified to channel it into the human realm. In the translational process, change was inevitable, for the *Logos* would be diluted the further from the source it flowed. But given the inspiration (*enthousia*) that animated the interpreter-prophets, it was a divinely sanctioned change, which ensured that, despite being propagated far beyond the vehicles that had originally transported it, the Word itself remained intact. In this way, Philo managed to propose an absolute and a relativist conception of meaning at the same time.

During the Medieval period, this vertical understanding of translation acquired great relevance with the concept of *translatio imperii and studii,* according to which power and knowledge were transmitted over time from one civilization to another in a process of unremitting decline (Stierle 1996; Copeland 1991; Watson 2008). However, with the Renaissance, it largely vanished from Western consciousness. Instead, we saw the revival of the (secular) horizontal conception of translation that prioritizes the transfer of a nugget of meaning across space. As Kelly (1979) describes in his analysis of what he calls the 'instrumental' approach, this attitude probably had its greatest proponents in the linguists of the 20th century for whom "all cognitive experience and its classification is conveyable in any existing language" (Jakobson 2000: 115-116).

Now, however, there are signs that it is coming back. In the 1980s, Descriptive Translation Studies (e.g. Toury 1982), and especially Polysystem Theory (Evan-Zohar 1979), forced a rupture with the linguists by, amongst other things, emphasising how translations introduce innovation into host literary systems. In the 1990s, Bassnett (1996) and Venuti (1995) explored how they shape literary history. More recently, Cassin's *Dictionary of Untranslatables* (2014) — which has proved an invaluable source for this article — aimed to

---

attitude may have been revived after the onset of persecutions as part of a 'siege mentality' (e.g. the development of the Kabbalah in medieval Sephardic communities).

constitute "a cartography of European and some other philosophical differences" by tracing how key concepts have evolved through time. To the extent that this involved "capitalizing on the knowledge and experience of translators, and of those translators (historians, exegetes, critics, interpreters) that we are as philosophers" (Cassin 2014: xx), it reveals a very Philonic understanding of how mediators mould the transformational processes that occur.

Hence, we seem on the brink of a full-scale reconceptualization of translation, one which once again privileges a vertical understanding over a horizontal one and values translators as, if not quite prophets, then at least important agents of social change. Other indications of this conceptual shift include projects such as *Genealogies of Knowledge*[23] based at the University of Manchester, which explores how translation impacts the transfer of key concepts across centuries, languages and cultures; or Douglas Robinson's notion of 'translationality', defined as "transformationality: the constant emergingness of everything through embodied, situated, performative interactions" (Robinson 2017: x). As I myself put it in the introduction to my research strand (which borrows from Robinson the name 'Translationality'):

> Translation is poised to become the metaphor of our times. Things change, metamorphose, become other. But the dynamic is not random; the new is always modelled on the old, reformed in accordance with changing circumstances — a constant process of becoming that is constitutive of languages, knowledge and cultures.[24]

Coming at a moment when new technologies look set to make the traditional 'horizontal' translator redundant very soon, this reconceptualization seems exhilarating and avant-garde. But we should not take too much credit for the innovation. Philo Judaeus got there first, over two thousand years ago.

References

Primary sources:

Philo Judaeus. 1854-1890. *The Works of Philo Judaeus, the Contemporary Josephus*. Trans. C. D. Yonge. London: H. G. Bohn.

---

[23] https://genealogiesofknowledge.net/

[24] https://www.cetaps.com/teals-translationality/

Secondary Sources:

Amir, Yehoshua. 1984. "The transference of Greek allegories to Biblical motifs in Philo", trans. E. Hilgert. In *Nourished with Peace: Studies in Hellenistic Judaism in Memory of Samuel Sandmel*, F. E. Greenspahn, E., Hilgert, and B. L. Mack (eds.), 15-25. Chico, California: Scholars Press.

Augustine (c. 427). 2002 (2nd ed.). "On Christian Doctrine (*De Doctrina Christiana*)". In *Western Translation Theory: from Herodotus to Nietzsche*, D. Robinson (ed.), 30-34. Manchester and Northampton, MA: St. Jerome.

Auvray-Assayas, Clara, Christian Bernier, Barbara Cassin, André Paul and Irène Rosier-Catach. 2014. "To translate". In *The Dictionary of Untranslatables: a Philosophical Lexicon*, B. Cassin (ed.), 1139-1151. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Ballard, Michel. 1995. *De Cicéron a Benjamin: traducteurs, traductions, réflexions*. Lille: Presses Universitaires de Lille.

Bassnett, Susan. 1996. "The meek or the mighty: reappraising the role of the translator". In *Translation, Power, Subversion,* R. Álvarez and M. Carmen-África Vidal (eds.), 10-24. Clevedon: Multilingual Matters.

Benjamin, Walter. 1996 (1923). "The task of the translator". In *Selected Writings Vol. 1. 1913-1926*, trans. H. Zohn, 253-263. Cambridge MA and London: Belknap Press of Harvard University Press.

Bennett, Karen. 2002. "Mediating between God and man: towards a poetics of sacred discourse". *Máthesis* 11: 109-123.

Bennett, Karen. 2018. "Translation and the desacralization of the Western world: from performativity to representation". In *Translation and the Production of Knowledge*. Special issue of *Alif — Journal of Comparative Poetics*, 38, M. Baker (ed.), 91-120.

Brague, Rémi. 2014. "The ambiguity of the Hebrew *davar*, spoken word". In *The Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, B. Cassin (ed.), 589. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Cassin, Barbara (ed.). 2014. *The Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Cassin, Barbara, Clara Auvray-Assayas, Frédérique Ildefonse, Jean Lallot, Sandra Laugier and Sophie Roesch. 2014a. "Logos". In *The Dictionary of Untranslatables: a Philosophical Lexicon*, B. Cassin (ed.), 581-595. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Cassin, Barbara, Sandra Laugier and Irène Rosier-Catach. 2014b. "Speech act, performance". In *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, B. Cassin (ed.), 1037-1047. Princeton, N. J. and Woodstock: Princeton University Press.

Cicero, Marcus Tullius (46 BCE). 2002 (2nd ed.). In *Western Translation Theory: from Herodotus to Nietzsche*, D. Robinson (ed.), 7-10. Manchester and Northampton, MA: St. Jerome.

Copeland, Rita. 1991. *Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Delisle, Jean and Judith Woodsworth (eds.). 2012. *Translators through History*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Derrida, Jacques. 1998 (1976 [1967]). *Of Grammatology*. Trans. G. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Doherty, Earl. Undated. "Tracing the Christian lineage in Alexandria". *The Jesus Puzzle: was there no historical Jesus?* Accessed 2/12/17. http://hercolano3.blogspot.com/2010/03/earl-doherty-tracing-christian-lineage.html.

Duarte, Rui M. Undated. "Logos endiathetos e prophorikos na formação da cristologia patrística". In *Fílon de Alexandria [nas origens da cultura ocidental]*, M. Alexandre Júnior (ed.), 47-80. Lisbon: Centro de Estudos Clássicos.

Evan-Zohar, Itamar (1990/1979), "Polysystem Theory", *Poetics Today*, 11(1): 9-45.

Fredriksen, Paula. 2000 (2nd ed.). *From Jesus to Christ: The Origins of the New Testament Images of Jesus*. New Haven: Yale University Press.

Goodenough, Erwin R. 1962 (2nd ed). *An Introduction to Philo Judaeus*. Oxford: Basil Blackwell.

Greenstein, Edward L. 1983. "Theories of modern Bible translation". *Prooftexts* 3, No. 1: 9-39.

Greenstein, Edward L. 1989. "What might make a Bible translation Jewish?". In *Translation of Scripture*, 77-103. Philadelphia: Annenberg Research Institute

Hermans, Theo. 2009 (2nd ed.). "Hermeneutics". In *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, M. Baker and G. Saldanha (eds.), 130-133. New York and London: Routledge.

Hillar, Marian. Undated. "Philo of Alexandria", *Internet Encyclopedia of Philosophy*. https://www.iep. utm.edu/philo/. Accessed 18/10/19.

Holtz, Barry W. 2006 (1984). "On reading Jewish texts". In *Back to the Sources: Reading the Classic Jewish Texts*, B. Holtz (ed.), 11-29. New York: Simon & Schuster Paperbacks.

Jakobson, Roman. 2000 (1959). "On linguistic aspects of translation". In *The Translation Studies Reader*, L. Venuti (ed.), 113-118. London and New York: Routledge.

Jerome, 2002 (2nd ed.) /395. "Letter to Pammachius". In *Western Translation Theory: from Herodotus to Nietzsche*, D. Robinson (ed.), 23-30. Manchester and Northampton, MA: St. Jerome.

Kamesar, Adam. 2004. "The Logos Endiathetos and the Logos Prophorikos in Allegorical Interpretation: Philo and the D-Scholia to the Iliad". *Greek, Roman and Byzantine Studies* 44: 163-81.

Kelly, Louis G. 1979. *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West*. New York: St. Martins.

Lefevere, André. 2002. *Translation, History, Culture: A Sourcebook*. London and New York: Routledge.

Lévy, Carlos. 2018. "Philo of Alexandria". In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, E. Zalta (ed.). <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/philo/>. Accessed 21/9/19.

McElduff, Siobhán. 2009. "Living at the level of the word: Cicero's rejection of the interpreter as translator". *Translation Studies*, 2/2. 133-146.

Metzger, B. M. 2001. *The Bible in Translation: Ancient and English Versions*. Grand Rapids: Baker Academic.

Momigliano, Arnaldo. 1975. *Alien Wisdom: The Limits of Hellenization*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Robinson, Douglas. 1996. *Translation and Taboo*. DeKalb, Ill: Northern Illinois University Press.

Robinson, Douglas (ed.). 2002 (2nd ed.). *Western Translation Theory: from Herodotus to Nietzsche*. Manchester and Northampton, MA: St. Jerome.

Robinson, Douglas. 2017. *Translationality: Essays in the Translational-Medical Humanities*. London and New York: Routledge.

Rosenberg, Joel. 2006 (1984). "Biblical Narrative". In *Back to the Sources: Reading the Classic Jewish Texts*, B.W. Holtz (ed.), 31-82. New York: Simon & Schuster Paperbacks.

Schleiermacher, Friedrich. 2002 (2nd ed.) / 1813. "On the different methods of translating". In *Western Translation Theory: from Herodotus to Nietzsche*, D. Robinson (ed.), 225-238. Manchester and Northampton, MA: St. Jerome.

Seidman, Naomi. 2006. *Faithful Renderings: Jewish-Christian Difference and the Politics of Translation*. Chicago: University of Chicago Press.

Steiner, George. 1998 (3rd ed.). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford Univ. Press.

Stierle, Karlheinz. 1996. "Translatio Studii and Renaissance: from vertical to horizontal translation". In *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*, S. Budick and W. Iser (eds.), 55-67. Stanford University Press.

Toury, Gideon. 1982. "A rationale for Descriptive Translation Studies", *Dispositio* VII, 19-20-21, 23-29.

Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge.

Venuti, Lawrence. 2000. "Introduction". In *The Translation Studies Reader*, L. Venuti (ed.), 1-8. London and New York: Routledge.

Watson, Nicolas. 2008. "Theories of Translation". In *The Oxford History of Literary Translation into English*, Vol. 1, R. Ellis (ed.), 73-90. Oxford University Press.

Williamson, Ronald. 1989. *Jews in the Hellenistic World: Philo*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Mediating between empires: institutionalizing the office of Ottoman dragomans and Habsburg interpreters

Michaela Wolf
University of Graz

Abstract In multi-ethnic societies the practice of translating and interpreting plays a major yet often under-estimated role. Questions of language mediation become even more intricate once communication has to be established between various (multi-ethnic) Empires. At the beginning of the sixteenth century, the use of Latin as lingua franca lost its significance and gave rise to the necessity of language mediation on a larger scale than in the past. This applied in particular to the notoriously conflictual relationships between the Habsburg and the Ottoman Empire.

In my paper I will shed light on the complex measures taken to facilitate communication not only in the field of diplomacy, but also in spaces of every-day life such as border controls or quarantine posts. The ambivalent role of the interpreters — especially when serving two masters at the same time — will be highlighted, and the intricate language acquisition procedures will be explored. My particular focus will be on the institutionalization of the interpreting activity in the seventeenth and eighteenth centuries which will be discussed in detail in terms of legal and administrative regulations decreed on both sides. Also, the biographical analysis of various influential Habsburg and Ottoman dragomans — and dragoman families — will add to the understanding of the institutionalizing process of the interpreting activity. It will be shown that the interpreters were expected to take on roles which went far beyond the activities historically ascribed to them.

1. Introduction

Although research on translation in history is no longer an under-researched area, there are still some considerable blind spots to be worked on, as Teresa Seruya has rightly remarked with reference to the history of translation in Portugal (2010: 117). Equally, we can identify a lacuna in the translatorial exploration of the contact zones between Empires. For the context of this chapter, this particularly refers to the communication between the Ottoman and the Habsburg Empire, a relation space which has been very scarcely investigated from a Translation Studies perspective[1]. On a yet more general scale, research

[1] Research is quite abundant in analyzing the interpreter / dragoman figure (see the bibliography of this article) in both Empires, but not in the wider context of their interpreting activities.

on translation in history helps to better understand the nature of the relations between cultures, especially through exploring the mediating practices both in written (e.g. peace or trade treaties) and oral (e.g. communication between the dignitaries involved) form. In such a way, insights gained from translation and interpreting history research contribute to unfolding the power mechanisms underlying the relationships between empires (for the Salazar dictatorship see especially Seruya 2017).

Actually, in multi-ethnic societies the practice of translating and interpreting plays a major yet often under-estimated role. Questions of language mediation become all the more intricate once communication has to be established between various (multi-ethnic) empires. At the beginning of the sixteenth century, the use of Latin as lingua franca lost its significance and gave rise to the necessity of language mediation on a larger scale than in the past. This applied in particular to the notoriously conflictual relationships between the Habsburg and the Ottoman Empire. In fact, prevalent historical discourses often depict the two Empires as almost archetypal adversaries, with the Ottoman sieges of Vienna in 1527 and 1683 taking the role as a decisive moment that prevented Islam from entering Europe. However, the two Empires might have had more in common than it is usually admitted — ranging from the multitude of lands and peoples from two geographical crossroads, Istanbul and Vienna, to the ambitious reform programmes they undertook especially in the nineteenth century. Language questions played a decisive role in these developments.

This chapter will shed light on the complex measures taken to facilitate and to control communication between the Empires. This system of measures will be discussed within the framework of the institutionalization processes underlying the interpreting and translation activities from the sixteenth to the eighteenth centuries. Also, the biographical analysis of various influential Habsburg dragomans will add to the understanding of these institutionalizing processes.

2. Habsburg and Ottoman encounters

The Ottoman expansion into Europe began with the conquest of Bosnia in 1463 and culminated with the decisive victory at Mohács (today in Southern Hungary) in 1526. This battle led to the defeat of the Kingdom of Hungary and paved the way for Habsburg and Turkish domination in Hungary, eventually also making the Habsburg and the Ottoman Empires neighbours (Tracy 2015: 1). Both the common borders and increasing territorial claims in the Balkan

areas from both sides gradually dramatized the relations between the two Empires. Thus, by the sixteenth century, the Ottomans had become a serious threat to the European powers, while progressively widening their power influence towards their east. Also, till the end of the sixteenth century the economic might of the Ottomans was far greater than that of the Habsburgs, and a divided Europe could not counter their military power (Strohmeyer and Spannenberger 2013: 199). However, apart from the "Long" Turkish War of 1593-1606, major invasions from either side were infrequent. The Habsburg Monarchy and the Ottoman Empire also agreed to several multiyear treaties of peace, starting in 1547.

Nevertheless, in 1683 Vienna was besieged by the Ottomans for the second time. Help came from an imperial army commanded by Duke Charles V of Lorraine, who joined up with units from other parts of the Holy Roman Empire and the troops of Jan III Sobieski, the King of Poland. In a decisive battle, the Ottomans were defeated and the siege lifted (Tracy 2015: 7).

Subsequently, the Austrians united with Poland, Venice and Russia in the Holy League, which entered yet another war with the Ottomans. The Treaty of Carlowitz/Sremski Karlovci (today northern Serbia) ended hostilities in 1699. As a consequence, some parts of today's Rumania and much of Hungary shifted from Turkish control to Austrian. The treaty significantly diminished Ottoman influence in east-central Europe and made the Habsburgs the dominant power there. In 1714, the last conflict between the Ottoman Empire and the Republic of Venice started. It ended with an Ottoman victory and the loss of Venice's major possession in the Greek peninsula, the Peloponnese. Subsequently, Venice was saved from a greater defeat by the intervention of Austria in 1716. The Habsburg victories led to the signing of the Treaty of Passarowitz in 1718, which ended the war (Reichl-Ham 2018: 14-16).

The Treaty of Passarowitz (today Požarevac in northeastern Serbia) was the result of an international conference with the purpose to find peaceful ways of coexistence for the Habsburgs and the Ottomans. It included both a peace and trade treaty and not only more or less successfully brought to an end the hostilities between the two powers, but also ushered a new era of relations and future cooperation between Central Europe and the Balkan countries. Thus, the treaty redrew the map of the Balkans — mainly by extending the reach of Habsburg power —, and additionally, in the longer run, had a major impact for generations to come in the areas of demography, traffic, economy, political relations, and cultural and scientific exchange.

The peace treaty as well as the trade and shipping agreements consist of 20 paragraphs each. In terms of interpreting, the peace treaty comprises

the provisions that "[...] consuls and interpreters shall be hired to attend to the affairs of the merchants in the Ottoman areas" (A General Collection of Treatys 1732: Paragraph 18), and the trade agreement states that the Empires "[...] shall also have the power to have interpreters, couriers, and the like accompany their people who travel back and forth from the Imperial Court to the Ottoman Porte, and be able to journey there and back safely, freely, and with safe conduct" (*ibid.*: Paragraph 5). These provisions laid the basis for future contacts between the two powers and regulated the way of encounter on a diplomatic level.

3. Paving the way for peaceful communication

Communication between political powers (including empires, and republics like the Republic of Ragusa or Venice) for a long time has been an under-researched area. This is all the more surprising, as language — and especially the supremacy of language — has always been attributed a major function in demonstrating power, together with other performative acts like the court ceremonial or other rules which set or confirmed positions of power. In the Early Modern Age, the sovereign not only determined his own title, but also the language with which to communicate with other powers — certainly, this was mostly his mother tongue. Thus, the choice of language mirrored the sovereign's legal position, and denying him the use of this language might have been interpreted as affront and questioned his status (Dauser 2014: 245-246). Diplomacy was the field where these problems gained utmost importance. Actually, in the practice of Early Modern diplomacy, the choice of the language to be adopted was often the result of lengthy negotiation processes. The factors shaping these processes included the appeal of one's origin, already existing rules of language use, the rank of a sovereign, or the current political situation[2]. Understandingly enough, most European powers tried to enforce their own ideas on the language to be chosen. It goes to no surprise that the choice of language gained political relevance especially in peace — and other — treaties, as it was through a treaty's language that the positioning of a European power system was expressed and claims were raised.

A research project with the title "Translation in the diplomacy in the pre-modern peace process, Europe 1450-1789", which between 2009 and 2012

---

[2] Friedrich Carl Moser (1723-1798) recorded these factors in this famous *Treatise of the European Court and State Languages* (1750), a compendium on the language choice in the oral and written communication in the diplomatic context.

was hosted at the department of European History of Culture at the University of Augsburg, explored the languages of treaty documents. In the period between 1450 and 1647, 758 treaties were analysed, with Latin as the most conspicuous language (37 %)[3], followed by French with 17.1 %; German was used in 15.5 % of the treaties. While the language of almost 19 % of the documents could not be determined, the rest of the treaties was written in other European languages: Italian, Ottoman-Turkish, Russian, Spanish, Dutch, Hungarian, Swedish, Polish, Portuguese, and English. In the second half of the period under investigation, 1648-1789, a very clear shift took place: nearly half of the 1.256 documents stipulated in this period were written in French (46.9 %), and only 23.3 % in Latin. Ottoman-Turkish doubled in this second period, especially due to the Ottoman Empire's military and political activities, while German diminished by nearly 4 % (Schmidt-Rösler 2013: 242-244)[4].

In view of the importance attributed to treaties in the making of — not only — European history, the question arises what was the status of the interpreters who helped to negotiate and stipulate these documents. To give an example, in the already mentioned peace treaty of Passarowitz (1718) between the Ottoman and the Habsburg Empires, the interpreters had a major role. The treaty was stipulated in Latin, followed by an Ottoman-Turkish translation. The negotiations were moderated by two mediators, Holland and England, and included three interpreters: a Habsburg and an Ottoman one and an English interpreter. As the well known "Plan des Friedens-Congresses, Welcher den 5. Junii 1718. zwischen denen Kayserl. und Ottomanischen Plenipotentiarien" (i.e. the seating plan of the negotiation round at Passarowitz) shows, the Ottoman interpreter was sitting between the Ottoman ambassador and the Dutch mediator. The English interpreter was located between the second Ottoman ambassador and the English mediator, and the Habsburg interpreter was positioned between the English mediator and the Habsburg ambassador. This implied that a direct communication between the two peace parties, Ottomans and Habsburgs, was not possible (Peters 2010: 293-294).

---

[3] The participation of clergy members especially in European peace treaties might be one of the reasons for the supremacy of Latin in the diplomatic context. For more details and a series of examples see Jankrift 2013: 264-266.

[4] More generally speaking, language mediation was always guaranteed within the Latin-Christian European tradition, not least because of the polyglot diplomats and the flexibility in oral language use.

4. "Türkisch Tulmätschen" and dragomans

Although the mediation skills manifested in the stipulation of peace and trade treaties can look back on to a long tradition in the contact between the two Empires, the path towards enduring, mostly peaceful relationships between the Habsburgs and Ottomans was long and thorny. As the two powers shared centuries of animosity and a history of mutual conflict, it is not surprising that historical data on interpreting mainly focus on these antagonisms. Even when they were not in (armed) conflict, the two Empires and their respective satellites paid close attention to one another, conducting trade, receiving diplomatic delegations, and dealing with confessional questions, thus being constantly confronted with the image of the "other", and contributing to shape it with continuous propaganda activities (Kurz et al. 2005: 18). Interpreters and dragomans were indispensable for communication between these two worlds.

4.1. Habsburg interpreters

To transcend language barriers both sides adopted varying measures. For the Habsburg Court, as early as 1541 the post of a "türkisch Tulmätschen" (Turkish interpreter) is documented. The first interpreter was Johann Gaudier: he was born at the beginning of the sixteenth century and became the commander (*Komtur*) of the order of the Knights of St. John at Glatz/Kłodzko/Glootz/Kladsko (today southern Poland). Due to his skills in Ottoman-Turkish, Arabic and Persian he became interpreter of three Habsburg Emperors: Ferdinand I, Maximillian II, and Rudolph II. In the 1550s he translated the first Ottoman-Turkish work on the origin of the Ottomans which was widely distributed in several European countries (Sartori 1830: 384). Although during his practice at the Court he had to do without dictionaries, various sources certified him considerable language skills. Other interpreters at the sixteenth century's Vienna Court were Callimaco de Casentia, Lukas Drachschütz (or Träckschitz) and Siegmund Gentsch (Petritsch 1987: 25).

From 1547, the Austrian Habsburgs were represented at the Sublime Porte (place of the central Ottoman government) in Constantinople by an ambassador (Internuntius). Initially, the Internuntius had little language knowledge and depended on linguistic support. At that time, however, there were hardly any teachers for the Ottoman-Turkish language available, and the interpreters who took part in diplomatic visits had mostly learned the language in years of wartime captivity. Moreover, the necessary interpreting services were often provided by the so-called "Greeks, Levantines and Italians"

living in Pera, Istanbul's embassy district; so some of the interpreters served both the Ottomans and the Habsburgs (Wolf and Schmickl-Reiter 2018: 64). As Christians, these people were closer to the Habsburg diplomats in social terms than to their Ottoman rulers. But the "indispensable hirelings" ("unentbehrliche Miethlinge") or "foreign half-castes" ("ausländische Mischlinge") were widely mistrusted as the servants of two masters, and there were calls for "native sons of the country" ("eingeborene Landeskinder") to be appointed instead (Weiß von Starkenfels 1839: 2-3; Wolf 2015a: 105). Thus, in a second stage, to make up for the lack of Ottoman-Turkish-speaking interpreters, the Habsburgs adopted the Venetian and French idea of *jeunes de langues*. The first "language boys", aged between ten and fifteen, were sent to the Sublime Porte in 1578. Under the official guidance of the Internuntius, whose educational commitment was admittedly often found wanting, they learned the so-called "oriental languages" (Ottoman-Turkish, Persian and Arabic) with Ottoman teachers and from their own local contacts. Additionally, they were encouraged to acquire the necessary language skills through close contact with the population, for example by visiting markets or courtrooms (Gołuchowski 1904: 4). Their training in Constantinople was not limited to strictly linguistic matters, but also embraced "the Turkish laws and maxims of state" along with Ottoman "humour and *modus tractandi negotia*" (Kaunitz referring to Penckler 1753, quoted by Müller 1976: 244).

Not least due to the poor management of the language boys' education, the Academy for Oriental Languages was founded in Vienna in 1754 by Empress Maria Theresa. It was run for nearly 100 years by the Jesuits, who put great emphasis on morality, devotion and obedience. In addition to the Ottoman-Turkish language, a range of other subjects were taught, such as history, law, geography, literature, Catholic religion or natural sciences. The syllabus was then expanded to include other languages: French, Italian, Modern Greek, Arabic and Persian, and the students also learned to distinguish between the various dialects (Petritsch 2004: 53). Most graduates were employed in the service of the state, whether as interpreters, translators, diplomats, academics or politicians. As a case in point, Franz de Paula Thugut (1736-1818) became first Internuntius at Constantinople (1769-1776), before he was appointed Minister of Foreign Affairs (1793-1800) (Petritsch 2005: 497).

4.2. Ottoman dragomans[5]

The Ottoman expansion in Europe between the fourteenth and sixteenth centuries entailed a gradual re-orientation in the attitude of the European powers towards the "new" political actor. Especially under the reign of Suleiman the Magnificent (1494-1566), the diplomatic contacts became more intensive and were in a great measure supported by the grand vizier Pargalı Ibrahim Pasha who spoke several European languages and was interested in a stronger integration of the Ottoman Empire in a European context. Such ventures necessitated persons with a solid education and excellent language skills, together with a pronounced loyalty towards the Ottoman political interests[6]. The dragomans — as the interpreters at the Sublime Porte were called — played a major role in the development of the gradually intensifying contacts between the Ottomans and the European powers (Matuz 1975: 26).

Besides Ottoman-Turkish, the dragomans were expected to speak Persian and Arabic, although some sultans and especially part of the viziers traditionally also had some familiarity with these languages. Thus, the knowledge of at least some of the European languages, and especially Latin, Italian, French and German was indispensable. Many of the dragomans came to Constantinople within the devshirmeh system[7] or as renegades, and were thus often ethnic Greek, Polish, Hungarians, Germans or others. To become a dragoman, they had to know the language well, oral and written, which presupposes that they had learned to do so already in their original hometown, because in Constantinople they would have no longer been able to study a European language. These patterns changed significantly in the second half of the seventeenth century, when dragomans gradually began to be recruited from Phanariot families, the post-Byzantine Orthodox aristocracy of Constantinople. They were quite proficient not only in Ottoman-Turkish, but also in Arabic and Persian and became a significant political factor in the Empire. As diplomatic agents, on the one hand, they played a major role in the administration of the Empire's Balkan domains in the eighteenth century, and in the affairs of Great Britain, France and the Russian Empire, on the other (see Philliou 2009: 151-155).

---

[5] For a history of the "dragoman institution" in a — then — international context and within the Ottoman Empire, see Philliou 2009 and Rothman 2015.

[6] For some details on the interpreting activity at the Sublime Porte before Suleiman's rule, see Matuz 1975: 27.

[7] Devshirmeh was the practice where the Ottoman Empire sent military officers to take Christian boys, ages 8 to 18, from their families in Eastern and Southeastern Europe in order that they be raised to serve the state (Pollard, Rosenberg and Tignor 2015: 395).

As a rule, the foreign representative brought one or two interpreters with him, but the Sublime Porte rather relied on its own dragoman/s. The same applied to written translations: documents were never sent off from Constantinople without a translation in the receiver's language. Until the end of the eighteenth century, the Ottomans did not send any representative to a European capital, but rather periodically dispatched a carefully composed group of persons on a certain mission. More often than not, the dragomans were allowed to discuss important questions with the foreign sovereigns and often acted as key negotiators, but they had no permission to proceed to stipulating rules or treaties. Additionally, dragomans were asked to look after foreign delegations which could lead to profound friendships with the — mostly — European diplomats. Dragomans who spoke Hungarian were expected to collect taxes in Hungarian villages. Also, they had to accompany the sultan and other high ranking persons during warfare operations. Generally, they did not get any fixed salary, but a sinecure, and some of them were remunerated for additional functions which were not necessarily linked to language mediation, such as armour-bearer or palace servant. Additionally, on special occasions they received extra gifts, as in the case of the stipulation of treaties. European ambassadors who paid visit to the sultan or some high-ranking officials could draw on these dragomans against payment. All together, the income of a dragoman was quite high, depending on the extra money he would get for his service.

Even if the dragomans were indispensable for the Ottoman Empire, their importance was much higher for the European powers, because their interest in cultivating diplomatic contacts with the Ottomans was generally higher than vice-versa. This attitude would dramatically change when the Ottoman Empire was forced to stop its European expansion and gradually slid into political dependency of the major European powers. Up to the end of the sixteenth century, however, the dragomans were highly esteemed by the foreign forces, because it was mostly through the dragomans that they could find access to the Ottoman head of state. Also, many ambassadors who were sent to Constantinople often felt on a par with the dragomans, because many of them also acted as ambassadors (Matuz 1975: 30-39). The Ottoman Empire began to dispatch resident diplomats to the European powers only at the end of the eighteenth century; thus, the need of more professional dragomans initiated quite late with comparison to the European powers.

5. Institutionalizing the interpreting activity

The interpreting activity in the two Empires was subject to a series of changes over the centuries and underwent various stages of institutionalization. Generally, institutionalization is understood as a process intended to regulate societal behaviour within organizations or entire societies. It is a human activity that installs, adapts and changes rules and procedures in both social and political spheres, thus affecting the interactive behaviour of individuals and organizations as well as of political entities (Keman 2019). As a rule, institutionalization aims at integrating fundamental values and objectives into an organization's culture and structure. In the area of Translation Studies, in the wake of the gradual establishment of sociological approaches to translation, the idea of "translation as institution" has been developed. A strong argument in favour of viewing translation as institution is delivered by Theo Hermans who underscores the "public face" of translation, that is its presence in daily life, its codification in dictionaries, its professional (translators and interpreters) and organizational (translators' and interpreters' associations) representation (Hermans 1997: 5). Hermans also mentions the importance of the high number of people involved in the translation process, like clients, translators and interpreters, translation agencies, publishing houses or readers, whose expectations generate a series of norms and conventions referred to the translation (*ibid*.: 9). Thus, the institutionalization of translation and interpreting can be understood as a process which results from the continuous negotiation of the norms governing an institution or organisation in the context of which translation is practiced. Additionally, it is engendered as a cultural practice within a certain community. In such a view, the main features of the institutionalization of the translation and interpreting practice can be identified first, in the presence of a mediating figure, then, in the participation of a series of agents who accomplish a variety of actions and, finally, in the negotiation of norms. Furthermore, the interaction with other fields of social life is an important aspect.

5.1. Institutionalizing the office of Habsburg interpreters and Ottoman dragomans

Although the Ottoman and Habsburg Empire cannot be paralleled in their institutionalizing processes, the main aim of "integrating fundamental values" through institutionalization certainly applies to both: the political and economic strengthening of the two powers considerably helped to sharpen

their ideological identity and shaped ensuing measures on a governmental and administrative scale. Its "professional representation" as a further feature of institutionalization is manifest in the intensifying attempts to "professionalize" the dragomans' and interpreters' skills in order to better correspond to the quantitative and qualitative challenges of their activity. The intensification of contacts between the powers fostered the efforts on both sides — albeit, as has been shown, under different conditions — to improve the linguistic and cultural qualifications of the various language mediators, also in view of the mostly delicate negotiations and other missions the interpreting figures were involved in. In such situations, the interpreters and dragomans functioned as active decision-makers within complex structures of power. Consequently, language skills associated with communication abilities became a crucial instrument both in the territorial expansion of the Ottoman Empire and the efforts of the Habsburgs to counter this expansion. Thus, expectations from all sides were omnipresent. "Expectations of others" (i.e. of a target audience of translations and interpretations), according to Theo Hermans (1997: 9), anticipate, accommodate, calculate and negotiate social norms and conventions which ultimately guide translators' and interpreters' decisions. Such expectations were specifically crucial in the context of Ottoman and Habsburg encounters on all different levels of diplomatic contact and across all hierarchies. For instance, the — expected — "correct" behaviour in the varying ceremonial systems of the two powers was responsible for a successful negotiation, but often entailed confusion and misunderstanding. The symbolic language of the ceremony was a continuous source of discussions and debates among the diplomatic representatives, precisely because it had the function to avoid misunderstandings in the communication between the powers involved and to clarify and recognize social prestige and status (Krischer 2009: 28).

Who controlled whom in such intricate situations was certainly a question of power and position. It was part of the institutionalizing process that the interpreters and dragomans became noticeably entangled in a series of networks (diplomatic, commercial, domestic), thus participating in various systems of discourses and social relations. Due to elaborate mechanisms of devotion and loyalty to the respective sovereigns, they were assumed to respect the dominant discourses and to aim at corresponding to the presumed or outspoken expectations of the authority involved. The grade of institutionalization can be well seen in the question of loyalty. Actually, loyalty towards the Habsburg family and the Ottoman sultan was the foremost principle in the social relations at the Court. Far from the neutrality that in later centuries came to be seen as a key prerequisite of interpreters, the dragomans and interpreters were expected

to be loyal to the Empire at all times; for the Habsburgs, this was certainly also a result of negative experiences with Levantine interpreters "borrowed" from the Ottoman Empire in the early sixteenth century. For the Ottoman side, Josef Matuz (1975: 39) emphasizes that at least in the sixteenth century no dragoman was sentenced for high treason.

Another feature of institutionalization in the translating (and interpreting) context mentioned by Hermans is the participation of a series of agents who accomplish a variety of actions (Hermans 1997: 5). Interpreting rarely took place between two persons; in most cases, several emissaries were present, if not an often huge delegation in the case of mutual visits or in negotiations on peace or commercial treaties. Especially after the central peace treaties of Carlowitz (1699) and Passarowitz (1718), the mutual delegations reached their peak. In 1740, for instance, the Habsburg Monarchy sent about 1.000 men to Constantinople, the Ottoman return visit counted 922 men, 900 horses, 170 mules and 135 camels (Teply 1976: 19)[8]. During such visits interpreters or dragomans usually took on multiple roles: besides language meditation they showed the Ottoman (or Habsburg) dignitaries their accommodation, accompanied them in official receptions, and also translated documents relevant for the meetings. The diversity of these functions entailed the contact with a huge amount of persons, and, in case of receptions, followed a rigid ceremonial order in which it was vital to strictly observe the position the interpreters and dragomans were accorded in the Court's hierarchy (for their visual representation, see Gürçağlar 2004).

In the Habsburg Monarchy, institutionalization is seen best in the shaping of the *Hofdolmetscher-Amt* (institution of Court Interpreter), a prestigious post in the hierarchy of the Court's civil servants between the seventeenth and nineteenth centuries. Not least in view of the problems in relation to the "languages boys" at the Sublime Porte, linked with the enduring question of the (then yet missing) expression of loyalty, in the course of the seventeenth century the institution of the court interpreter was gradually established. Clara Reiter distinguishes two groups of Court Interpreters: while the first was subordinated to the Court of the respective sovereign and comprised interpreters of Russian, Polish, English and Swedish language, the second one was much more comprehensive and included interpreters for "oriental languages" (Reiter 2013: 203). The Court's organizational structure provided for a gradual integration of interpreters into the civil service. In order to hold the office of a Court

[8] For another example of a "Großbotschaft" (big embassy) see Petritsch 2018: 33, or Augustynowicz 2005.

Interpreter, each individual interpreter had to be appointed personally by Imperial decree which also contained the exact description of the post. Not least owed to its material visibility, the conferral of this decree can be seen as a first and important step in the institutionalization process.

Another significant step was the gradual establishment of training institutions. The various attempts at professionalizing the interpreters' education, as has been shown, were only partly successful; Reiter (*ibid.*: 205) however has noticed that all interpreters appointed Court Interpreters for oriental languages after 1675 had worked several years as "language boys" in Constantinople before their appointment. After the foundation of the Oriental Academy in Vienna in 1754, the completion of studies at the Academy was an indispensable prerequisite for the post of a Court Interpreter.

The improvements in the interpreters' training resulted in the broadening of their fields of activity. In a first stage, they were primarily charged with attending to diplomatic missions, which ranged from assisting the negotiation of treaties to taking care of Ottoman emissaries and larger embassies. The adaptation to changing rules of the ceremonial systems which became virulent in these visits can be considered part and parcel of the institutionalizing process, because in the ever more differentiated Court ceremonies, in which the interpreters were fully involved, the sovereign could demonstrate his power and prestige. Also, translating the correspondence between the Habsburgs and the Ottomans was one of the key activities of the Court Interpreters; the expression of loyalty connected to translating — and certainly to interpreting — was less contested the stronger the interpreters were integrated into the administrative body of the Monarchy. In a biographical note on Heinrich Christoph von Penckler (1700-1774; see below), Court Interpreter between 1726 and 1741, for instance, it is mentioned that he "always had the benefit of the State and the prestige of the Court in his mind" ("stets den Vortheil des Staates und das Ansehen des Hofes scharf im Auge" (Wurzbach 1870: 452)).

The inclusion of the interpreters into a well established system of remuneration can also be considered an important argument in the process of institutionalization. In the seventeenth and eighteenth centuries they received the average salary of a senior civil servant which meant that their work was quite appreciated by the Court. Occasionally they were granted additional benefits, ranging from valuable gifts to a living allowance; sometimes they were even conferred nobility (Wolf 2015b: 176). The relatively high remuneration of the Court Interpreters also resulted from the Court's concern to ensure the interpreter's loyalty and to prevent him from well-paid potential spying activities.

The career of a Court Interpreter generally was not the culmination of one's career, but an important step on the path towards a higher office, among others, that of the Internuntius. Generally speaking, the institutionalization of the interpreting activity at the Vienna Court involved a series of steps which both sharpened the working profile and gradually integrated the (Court) interpreter figure in the highly esteemed apparatus of the Monarchy's civil servants. At the same time, however, their office became more and more delimited from the other interpreters at Court who were "normal" wage earners and lacked the higher status (and higher remuneration) so characteristic and appreciated for their colleagues' office. The following section will highlight two interpreter figures who reflect the institutionalizing processes in more detail.

5.2. Running for prestige: two case studies of Court Interpreters

The career of Joseph von Penckler (1700-1774) reflects the path of institutionalization in a most illustrative way. Penckler was born in Vienna and came to Constantinople in 1719 accompanying the Imperial ambassador Damian Count Virmont. While Virmont returned to Vienna after a couple of weeks, Penckler remained in the function of a language boy until 1727. In the course of a few years he perfectly learned the Ottoman-Turkish language and acquired both a good knowledge in ceremonial affairs at the Sultan's Court and in the principles of Ottoman policy. As a response to his diligence and his deep sense of duty, Penckler was appointed Court Interpreter already in 1726. After his return to Vienna he embraced his duties as a Court Interpreter which included frequent travels to the Ottoman border in order to welcome arriving emissaries and departing ministers. In 1740 the Empress Maria Theresa granted him a barony "of her own accord" (Wolf 2015a: 106). After his marriage in the same year he returned to Constantinople and was appointed Internuntius in 1741. One of the reasons of his return to Vienna in 1755 might have been his involvement in the foundation of the Oriental Academy (1754)[9] and the fact that in the meantime his family had considerably grown (Zedlinger 2010: 215-242; Bronza 2013: 331). Additionally, the exploding costs for daily life in Constantinople made it difficult for Penckler to continue the routines which

[9] Contrary to padre Josef Franz, the central promoter of the founding process of the Oriental Academy in Vienna, Penckler privileged the idea of maintaining the institution of language boys, as the Ottoman-Turkish language, and especially its "special intonation" in Constantinople, and the detailed knowledge of dealing with Ottoman dignitaries could be properly acquired only in situ (Petritsch 2005: 493).

befitted to his social status as an Internuntius. After another stay at the Sublime Port between 1762 and 1766, Penckler definitively settled in Vienna where he died in 1774.

The multiple tasks of an interpreter on his path to being appointed Court Interpreter are elucidated by the itinerary of Franz von Dombay (1758-1810). Von Dombay was born in Vienna and finished his studies at the Oriental Academy with a specialization in Arabic. This interest was possibly aroused through his acquaintance with a Levantine merchant called Yūsuf Sasatī of Aleppo with whom he became friends. After having finished his studies, he was sent to his first post in Tangier in 1783, where one of his main tasks was to compile a dictionary of Moroccan-Arabic and to study the Tangier dialect. In 1792 he became "border interpreter" at the military headquarters in Zagreb, where he was also part of the bi-partite commission set up by the peace conference of Sistova[10] in 1791 which should implement the peace treaty. Van Dombay proved to be a skillful mediator in the difficult and conflictual negotiations and also gave proof of a strong aptitude in diplomacy and detailed knowledge on the treaty's background information (Schmidt 1999: 319). He built a vast network of diplomats and politicians while participating in the commission and created specifically good relations with a series of Ottoman officials. As a "border interpreter"[11], he became also concerned with often violent robbery, enslavement of boys and girls, desertion or the refusal to meet economic obligations such as the payment for delivery of goods by merchants who frequented the border markets. The nine years he spent in Croatia were so successful that in 1801 he was appointed Court Interpreter in Vienna, where he died in 1810 (*ibid.*: 321). In von Dombay's career, the most conspicuous characteristic of the various institutionalizing stages is socialization: the Levantine merchant Yūsuf Sasatī prompted his momentous stay in Tangier, and his prolific linguistic studies gave him the competence to tackle the arduous task of a "border interpreter". Also, when Theo Hermans emphasizes the "public face" of translation, that is its presence in daily life, this is certainly due for von Dombay's multifold translation and interpreting activities at the border

[10] The Treaty of Sistova ended the last Austro-Ottoman war (1787-1791). Brokered by Great Britain, Prussia and the Netherlands, it was signed in Sistova (Svishtov in present-day Bulgaria) on 4 August 1791.

[11] For over 350 years, the Military Frontier (1521-1881) between the Habsburg and the Ottoman Empires served as the first site of engagement in the long struggle to define and defend European territory. The defence frontier system comprised of military and civilian outposts along an ever-changing frontline stretching from the Adriatic to Transylvania. It also served as a quarantine zone, with lazarettos stopping the spread of plague and other diseases.

defence system and illustrated his professional representation characterized by the constant negotiation of norms expected from his post which, additionally, implied multiple roles[12].

6. Conclusion

From the end of the eighteenth century, the tensions between the Habsburg and the Ottoman Empire continued throughout the subsequent century, but they never again fought each other in a war and ultimately found themselves allied in World War I, in the aftermath of which both Empires were dissolved. Both in times of war and in times of peace, communication between the two powers never ceased and was shaped by changing relations and shifting balance of power. Despite their ambiguous role in the first phase of the Ottoman-Habsburg encounters, the interpreters on both sides gradually became persons of prestige — a process, which for many of them culminated in influential posts like that of the Internuntius or even of a high-ranking government member (see Franz Thugut as a case in point) in the Habsburg Monarchy, and the growing political influence of the Phanariots in the Ottoman Empire. The analysis of the factors moulding the interpreters' and dragomans' institutionalizing processes showed that institutionalization went hand in hand with the acquisition of prestige and was certainly accompanied by an increase of power and influence at the respective courts. The shift in the nature of encounter between the Habsburgs and the Ottomans, however, also entailed a shift in the nature of the interpreters' and dragomans' functions. In the Habsburg Monarchy, this transference is reflected in the changing status of the Court Interpreter office: By the mid-nineteenth century, the prestigious post was long since reprobated to a kind of charitable institution: actually, when the office of the Court Interpreter for oriental languages ended in 1884 with Ottokar Maria von Schlechta (1825-1894), the focus in the encounter between the two Empires at that time had long since changed from linguistic and cultural mediation to commerce and business.

References

A General Collection of Treatys of Peace and Commerce, Manifestos, Declarations of War, and other Publick Papers. 1732. Vol. IV. London: Knapton.

[12] For further cases of interpreters deployed at the Ottoman-Habsburg border, who also occupied leading positions in the negotiation of conflicts, see Pešaly 2010.

Augustynowicz, Christoph. 2005. "Tatarische Gesandtschaften am Kaiserhof des 17. Jahrhunderts — Protokoll und Alltag." In *Das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie*, Marlene Kurz, Martin Scheutz, Karl Vocelka and Thomas Winkelbauer (eds.), 315-340. Vienna: R. Oldenbourg.

Bronza, Boro. 2013. "Austrian Diplomats from the Vienna Oriental Academy on the Balkan Peninsula during the Second Half of the Eighteenth Century." In *Power and Influence in South-Eastern Europe. 16th — 19th Century*, Maria Baramova, Mitev Plamen, Ivan Parvev and Vania Racheva (eds.), 329-338. Zurich/Berlin: LIT.

Dauser, Regina. 2014. "Sprach-Verhandlungen. Sprachwahl und Mächtehierarchie in der Kommunikation europäische Herrscher des 17. und 18. Jahrhunderts." In *Sprache. Macht. Frieden. Augsburger Beiträge zur Historischen Friedens- und Konfliktforschung*, Johannes Burkhardt, Kay Peter Jankrift and Wolfgang E. J. Weber (eds.), 241-263. Augsburg: Wißner.

Gołuchowski von Gołuchowo, Agenor von (ed.). 1904. *Die k. und k. Konsular-Akademie von 1754 bis 1904. Festschrift zur Feier des hundertfünfzigjährigen Bestandes der Akademie und der Eröffnung ihres neuen Gebäudes*. Vienna: Verlag des k.u.k. Ministeriums des Kaiserlichen und Königlichen Hauses und des Äußern.

Gürçağlar, Aykut. 2004. "Representation of Ottoman Interpreters by Western Painters." *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae* 57 (2): 231-252.

Hermans, Theo. 1997. "Translation as Institution." In *Translation as Intercultural Communication*, Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarová and Klaus Kaindl (eds.), 3-20. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Jankrift, Kay Peter. 2013. "Diplomaten, Dolmetscher und Übersetzer. Sprachwahl in Friedensprozessen des 15. bis 18. Jahrhunderts". In *Utrecht — Rastatt — Baden 1712-1714. Ein europäisches Friedenswerk am Ende des Zeitalters Ludwigs XIV*, Heinz Duchhardt and Martin Espenhorst (eds.), 261-273. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Keman, Hans. 2018. "Institutionalization: social process." In *Encyclopædia Britannica*. Available online: https://www.britannica.com/topic/institutionalization (accessed 20 May 2019).

Krischer, André. 2009. "Souveränität als sozialer Status: Zur Funktion des diplomatischen Zeremoniells in der Frühen Neuzeit." In *Diplomatisches Zeremoniell in Europa und im Mittleren Osten in der Frühen Neuzeit*, Ralph Kauz, Giorgio Rota and Jan Paul Niederkorn (eds.), 1-32. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Kurz, Marlene, Martin Scheutz, Karl Vocelka, and Thomas Winkelbauer. 2005. "Das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie". In *Das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie*, Marlene Kurz, Martin Scheutz, Karl Vocelka and Thomas Winkelbauer (eds.), 24-33. Vienna: R. Oldenbourg.

Matuz, Josef. 1975. "Die Pfortendolmetscher zur Herrschaftszeit Süleyman des Prächtigen." *Südost-Forschungen. Internationale Zeitschrift für Geschichte, Kultur und Landeskunde Südosteuropas* 34: 26-60.

Moser, Friedrich Carl. 1750. *Abhandlung von den Europäischen Hof- und Staats-Sprachen, nach deren Gebrauch im Reden und Schreiben*. Frankfurt/Main: Andreä.

Müller, Klaus. 1976. *Das kaiserliche Gesandtschaftswesen im Jahrhundert nach dem Westfälischen Frieden (1648-1740)*. Bonn: Röhrscheid.

Peters, Martin. 2010. "'Missverständnis' als Kategorie im europäischen Friedensprozess der Vormoderne? Ein Werkstattbericht". In *Pax perpetua. Neuere Forschungen zum Frieden in*

der Frühen Neuzeit, Inken Schmidt-Voges, Siegrid Westphal, Volker Arne and Tobias Bartke (eds.), 289-304. Munich: R. Oldenbourg.

Petritsch, Ernst Dieter. 1987. "Die Wiener Turkologie vom 16. bis zum 18. Jahrhundert". In *Germano-Turcica. Zur Geschichte des Türkisch-Lernens in den deutschsprachigen Ländern*, Klaus Kreiser (ed.), 25-40. Bamberg: Universität Bamberg.

Petritsch, Ernst-Dieter. 2004. "Die Anfänge der Orientalischen Akademie". In *250 Jahre. Von der Orientalischen zur Diplomatischen Akademie in Wien*, Oliver Rathkolb (ed.), 47-63. Innsbruck: StudienVerlag.

Petritsch, Ernst-Dieter. 2005. "Erziehung in guten Sitten, Andacht und Gehorsam. Die 1754 gegründete Orientalische Akademie in Wien". In *Das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie*, Marlene Kurz, Martin Scheutz, Karl Vocelka and Thomas Winkelbauer (eds.), 491-501. Vienna: R. Oldenbourg.

Petritsch, Ernst-Dieter. 2018. "Die internationalen Beziehungen zur Zeit des Vertragswerkes von Passarowitz". *Wir und Passarowitz. 300 Jahre Auswirkungen auf Europa*, Bettina Habsburg-Lothringen and Harald Heppner (eds.), 24-36. Graz: Landeszeughaus.

Pešaly, Jovan. 2010. "Early 18th-century Peacekeeping: How Habsburgs and Ottomans Resolved Several Border Disputes after Karlowitz." In: *Empires and Peninsulas. Southeastern Europe Between Karlowitz and the Peace of Adrianople, 1699-1829*. Mitev Plamen, Ivan Parvev, Maria Baramova and Vania Racheva (eds.), 29-42. Berlin/Münster: LIT.

Philliou, Christine. 2009. "Communities on the Verge: Unraveling the Phanariot Ascendancy in Ottoman Governance". *Comparative Studies in Society and History* 51 (1): 151-181.

Pollard, Elizabeth, Clifford D. Rosenberg and Robert L. Tignor. 2015. *Worlds Together Worlds Apart*. New York: W. W. Norton & Company.

Reichl-Ham, Claudia. 2018. "Der Türkenkrieg von 1716-1718." In *Wir und Passarowitz. 300 Jahre Auswirkungen auf Europa*, Bettina Habsburg-Lothringen and Harald Heppner (eds.), 10-23. Graz: Landeszeughaus.

Reiter, Clara. 2013. "'... wo der Dollmetsch allzeit interpretirt' Das Hofdolmetscheramt am Wiener Hof: Vom Karrieresprungbrett zum Abstellgleis". *Lebende Sprachen* 58 (1): 197-220.

Rothman, Natalie. 2015. "Dragomans". In: *Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies*, Franz Pöchhacker and Nadja Grbić (eds.), 119-124. London/New York: Routledge.

Sartori, Franz. 1830. *Historisch-ethnographische Übersicht der wissenschaftlichen Cultur, Geistesthätigkeit und Literatur des österreichischen Kaiserthums nach seinen mannigfaltigen Sprachen und deren Bildungsstufen*. Vol.1. Vienna: Gerold.

Schmidt, Jan. 1999. "Franz von Dombay, Dragoman on the Bosnian Border, 1792-1800". In: *Acta Viennensia Ottomanica. Akten des 13. CIEPO-Symposiums vom 21. bis 25. September 1998 in Wien*, Markus Köhlbach, Gisela Procházka-Eisl and Claudia Römer (eds.), 319-321. Vienna: Institut für Orientalistik.

Schmidt-Rösler, Andrea. 2013. "Die 'Sprachen des Friedens'. Theoretischer Diskurs und statistische Wirklichkeit". In *Utrecht — Rastatt — Baden 1712-1714. Ein europäisches Friedenswerk am Ende des Zeitalters Ludwigs XIV*, Heinz Duchhardt and Martin Espenhorst (eds.), 235-259. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Seruya, Teresa. 2010. "Translation in Portugal During the *Estado Novo* Regime". In *Translation Under Fascism*, Christopher Rundle and Kate Sturge (eds.), 117-144. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan.

Seruya, Teresa. 2017. "Salazar Translated: On Translation and Power Under the Estado Novo (1933-1950)". *In* Maria Lin Moniz and Alexandra Lopes (eds.), *The Age of Translation. Early 20th-centruy Concepts and Debates*, 89-109. Frankfurt/Main: Peter Lang.

Strohmeyer, Arno and Norbert Spannenberger. 2013. *Frieden und Konfliktmanagement in interkulturellen Räumen: Das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*. Stuttgart: Franz Steiner.

Teply, Karl. 1976. "Türkische Gesandtschaften nach Wien (1488-1792)". Österreich *in Geschichte und Literatur* 20 (1): 14-32.

Tracy, James D. 2015. "The Habsburg Monarchy in Conflict with the Ottoman Empire, 1527-1593: A Clash of Civilizations". *Austrian History Yearbook* 46, 1-26.

Weiß von Starkenfels, Viktor. 1839. *Die kaiserlich-königliche orientalische Akademie zu Wien, ihre Gründung, Fortbildung und gegenwärtige Einrichtung*. Vienna: Gerold.

Wolf, Michaela. 2015a. *The Habsburg Monarchy's Many-Languaged Soul. Translating and Interpreting, 1848-1918*. Transl. Kate Sturge. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Wolf, Michaela. 2015b. "Habsburg Monarchy". In *Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies*, Franz Pöchhacker and Nadja Grbić (eds.), 175-177. London/New York: Routledge.

Wolf, Michaela and Clara Schmickl-Reiter. 2018. "Dolmetschen zwischen Imperien: Mulitple Rollen der Sprachmittler". In *Wir und Passarowitz. 300 Jahre Auswirkungen auf Europa*, Bettina Habsburg-Lothringen and Harald Heppner (eds.), 62-66. Graz: Landeszeughaus.

Wurzbach, Constant von. 1870. "Penckler, Joseph Freiherr". In: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden und darin gelebt und gewirkt haben*. Vol. 21, Constant von Wurzbach (ed.), 452-454. Vienna: Verlag der k.k. Hof- und Staatsdruckerei.

Zedinger, Renate. 2010. "Vom 'Sprachknaben' zum Internuntius. Freiherr Heinrich Christoph von Penckler (1700-1774) im diplomatischen Dienst an der Hohen Pforte". In *Kuppeln Korn Kanonen. Unerkannte und unbekannte Spuren in Südosteuropa von der Aufklärung bis in die Gegenwar*t, Ulrike Tischler-Hofer and Renate Zedinger (eds.), 215-242. Innsbruck/Vienna: StudienVerlag.

Four French-Canadian official translators and historians (1837-1927)[1]

Denise Merkle
Université de Moncton

Abstract Writing the translation history of a bilingual country such as Canada is a monumental task. To make the enterprise manageable, it is necessary to narrow the approach and corpus. Adopting a psycho-sociological approach (Buzelin 2005; Meylaerts 2008; Wolf 2006), this study focuses on four official translators, members of the French-Canadian literary elite from 1837 to 1927 — François-Xavier Garneau, Joseph August Genand, Benjamin Sulte, Jules Tremblay — who have "[gone] down in history" (Seruya 2016: 18) as agents of minority culture preservation through their activist translation and writing work. In keeping with the approach, four of Lieven D'hulst's (2001: 25-30) parameters (the translator's biography, what has been translated, why and when, and the effect of translations and writings on society) have been mobilized to produce this contribution to translation history. The four translators were known to one another through their readings and networks, thereby creating a tight-knit literary and translation community, or a "collective subject" with agency (Milton et al. 2001: 279). Their marked interest in history was an important component of their shared purpose of actively contributing to the survival of their dominated minority nation.

1. Introduction

A surprising number of French-Canadian official translators, as elite members of a minority community thanks to their literacy, have contributed to the documentation of their nation's history, especially during the period that preceded the mid-20th century. Canadian translation studies researchers (e.g., Delisle 1984, 1998, 2013a and b; Delisle and Otis 2016; Merkle 2015a, b and 2016a, b, c) have been shedding light on the various labours of these intercultural mediators in order to come to a better understanding of the contribution of their actions to, and the effects of their translation agency on, the survival of the French language and culture in the Canadian context. This research has examined moments in Canadian translation history from the perspective of translation institutions (see for example Mossop 1988) and networks (see for

[1] I would thank my research assistants, Ariel LeBlanc, Karine Lauzon and ValérieTardif, for their assistance, and Université de Moncton's FESR, as well as Université d'Ottawa's CRCCF for their support.

example Buzelin 2005), as well as of translators in their sociological context as a "collective subject" (see for example Milton et al. 2001: 279) with agency.

Over the past 25-odd years, a great deal of translation studies (TS) research has been devoted to developing the subfield of translation/translator history, or historiography of translation/translators. Jean Delisle and Judith Woodsworth (1995), Anthony Pym (1998, and interviewed by Milton et al. 2001) and Lieven D'hulst (2001) are often names that come to mind when we think of those who pioneered the creation of the subfield. The 2001 special issue of *Crop*, guest edited by John Milton, brought together D'hulst's "Why and How to Write Translation Histories?" and Pym's interview on the history of translation and translators. It stressed the importance of the subfield to the development of the discipline of TS as a whole. While Pym argues in favour of producing histories of intercultures that "operate according to non-national criteria" (Milton *et al.* 2001: 276) to further and deepen our understanding of translation, D'hulst argues in favour of a methodological approach to historiography that "should aim at the best possible reconstruction of the past '*wie es eigentlich gewesen ist*' (how it really was), taking into account the largest possible number of parameters" (D'hulst 2001: 31, the author's italics).

This translator history/historiography of translator study, which takes a psycho-sociological approach (Buzelin 2005, Meylaerts 2008, Wolf 2006), has retained four of D'hulst's eight parameters: 1) *Quis*, or "the translator's intellectual biography" and "socio-cognitive processes" (D'hulst 2001: 25), 2) *Quid*, or "what has been translated" (*ibid.*: 25) and why?, 3) *Quando* (*ibid.*: 29), or when did subjects translate, and 4) *Cui bono*, or "the effect of translation, its function, its use in society" (*ibid.*: 30). The approach and parameters will prepare us to do our work as "archaeologists of past lives" (Seruya *et al.* 2007: 68). Whereas Pym argues that professional intermediaries, who include but are not limited to translators, should embrace their intercultural identities and "think beyond" (Milton *et al.* 2001: 277) national specificities, the (official) translators presented in this study are members of a dominated minority culture, who consciously adopt a defensive, if not proactive, subject position in the intercultural space in favour of the target (their) culture.

In this contribution, official translators refer to those professionals who translate government documents between Canada's official languages, English and French. The languages are equal under the law thanks to the 1867 Constitution in addition to other official languages legislation, including laws passed prior to 1867 — e.g., the Constitutional Act of 1791 that gave to the French language the status of language of government in Lower Canada (present-day southern Québec), albeit implicitly; however, in practice they

have never enjoyed true equality. In fact, since the British Conquest of the French territories in North America (1759-1763), the English-speaking population and its elected representatives in government have invariably attempted to undermine French cultural and linguistic rights, after initially agreeing to respect, if not support, them. In this paper, we shall examine the translational and historiographic activities of four official translators: François-Xavier Garneau, Joseph Auguste Genand, Benjamin Sulte and Jules Tremblay, and their networks, some of which overlapped. The four were active during the 90-year period from the Patriots' Rebellion of 1837, to which the British responded with the assimilationist Act of Union promoted by Lord Durham, to Jules Tremblay's death in 1927, the year when assimilationist Regulation 17 was repealed. These men not only exercised the profession of official translator at some point during their professional careers; they were, moreover, historians in their own right. While the perspective has shifted from author to translator in the specific case of Joseph Auguste Genand (Seruya *et al*. 2007: 68), the other three translators investigated here are published historians. D'hulst's (2001) four parameters will enable us to reconstruct each translator-historian's personal trajectory, albeit in a summary fashion given the constraints of a chapter: who they were (*Quis*), and what (*Quid*), why and when (*Quando*) they translated; and the effects of their writing, specifically their historical writings, and translation activity on Canadian/*Canadien* society (*Cui bono*).

2. The historical impact of Lord Durham's Report (1839) and François-Xavier Garneau (15 June 1809-3 February 1866)

In the aftermath of Lord Durham's infamous report of 1839 that denounced French-Canadians for having neither a history nor a literature, a number of French-Canadian intellectuals set out to demonstrate that the *Canadiens* — as the French settlers had been calling themselves since the establishment of New France in the 17th century — did indeed have both. The name of François-Xavier Garneau, "the national historian of Canada," in the words of La Capricieuse commander Paul-Henry de Belvèze, stands out as the first important historian (Savard and Wyczynski 2003). With a background in law, Garneau took a keen interest in history as of 1837, when he began working as an historian during his leisure hours. However, it was the union of Upper and Lower Canada in 1840 designed to assimilate the French-Canadian population, thereby endangering its survival, that solidified his decision to write a history of Canada. Garneau hoped that his history would arouse his *Canadien* compatriots' will to live on as a nation, while fighting against the British contempt for his people. On the 24th

January 1840 he signed and circulated a resolution against the Act of Union, which was adopted at a protest meeting attended by Étienne Parent, among other political leaders. Despite French-Canadian resistance, the Act of Union was nevertheless adopted. In an article published in *Le Canadien* on the 22nd February 1841, Garneau attacked the British law, and demanded constitutional protection of the French language (*ibid*.).

In September 1842, Garneau obtained the post of French translator, perhaps in part thanks to the support of Étienne Parent, to the Legislative Assembly of the United Canada that had moved from Québec City to Kingston. He had worked as a freelance translator during the 1830s, work that gave him access to the library of the Legislative Assembly in Québec City; however, almost nothing is known about his work as a translator at that time (Lebel 1977: 35). Important for Garneau was that the official translator position gave him free time for reading and access to Georges-Barthélemi Faribault's well-stocked library of works on the history of America. As a member of the Literary and Historical Society of Québec, founded in 1824, he could also draw upon the invaluable collection of this association. In June 1843 Garneau sent *Le Canadien* an article on the voyages of Jacques Cartier, setting the stage for his comprehensive historical work. Although writing the *Histoire du Canada* had become the great passion of his life, Garneau nevertheless kept in close contact with political and nationalist circles. In 1842 he helped found the Société Saint-Jean-Baptiste in Québec City. In January 1844, Garneau and other French-Canadian nationalists petitioned for the return of the political exiles who had left the country in 1837 in the aftermath of the failed Patriots' Rebellion. The same year, he obtained the higher-paying, but more demanding, job of clerk of the city of Québec (Savard and Wyczynski 2003). This position required that he produce minutes in French and English, thereby putting his translation experience to good use (Lebel 1977: 36). While his official translation career was short-lived, he continued to work on his three-volume history in addition to the supplement until his death the year before Confederation (Savard 2008).

Garneau's three volume *Histoire du Canada,* a vast synthesis of Canadian history, appeared between 1845 and 1849. In August 1845 the first volume was published in Québec. The work is preceded by a "Discours préliminaire" [Preliminary Remarks], in which Garneau outlines the development of historical criticism in the West since the Renaissance, alongside his ideas concerning the philosophy of history. The volume presents the discoveries and explorations of the late 16th century, and describes events in New France from its beginnings until 1701, when peace was concluded with the Amerindians. His comparative analysis of the state of the English colonies in 1690 became famous by offering

a parallel with New France. The historian travelled to Albany, New York, to consult copies of official documents from the French Archives. The second volume covering the period from 1683 to 1775 was printed in 1846. The third volume covering events from 1775 to 1792 was published in 1849. New sources enabled the historian to update his history to 1840 (the Union of the two Canadas), a period dominated by the Patriots' rebellion against British authority. The supplement was published in 1852. Garneau presented the history of French Canadians as a struggle for survival against First Nations and Anglo-Americans on the battlefield, and then against the English-Canadian oligarchy in the parliamentary arena (Savard and Wyczynski 2003). In 1860, Andrew Bell published his English translation of Garneau's history, a translation that the author deemed unfaithful (Lebel 1977: 36).

The eldest of the historian's sons, Alfred, was educated at the Séminaire de Québec and admitted to the bar in 1860. A year later, he started his civil service career as a translator in Québec City, while overseeing the publication of his father's historical works, one of which was the fourth edition of the *Histoire du Canada*, prefaced by P. J. O. Chauveau (Mailhot and Nepveu 1980: 93). From 1866 to 1870 the federal public service, including translation, moved from Québec City to Ottawa, the capital of the Dominion of Canada from 1867. The young Confederation attracted ambitious Québec French-speakers who chose voluntary exile to Ottawa. Dynamic elements of the Québec literary movement, including those who earned a living as translators such as Alfred Garneau, moved from Québec (located in the province of Québec) to Ottawa (located in the province of Ontario) at this time. A third of the population of Ottawa was French-speaking, and the population was growing (Merkle 2016b). Suzanne Jill Levine, in *The Subversive Scribe* (2010), has argued that translators must be authors in their own right in order to succeed, in other words they must be writers. Alfred was, in fact, an accomplished author in his own right and his writings met with success (on Alfred Garneau, see Merkle 2016b), although some remained unpublished (e.g. the historical piece, *Frontenac et son temps* [*Frontenac and his time*]). Like François-Xavier and Alfred Garneau, other official translators recognized the importance of recording their nation's history to ensure the survival of the French-Canadian minority, and in so doing contributed to the development of a Franco-Ontarian identity.

3. Socio-linguistic vicissitudes post-Confederation

The four provinces that comprised the country at Confederation in 1867 were Ontario, Québec, New Brunswick and Nova Scotia. Québec was the only

bilingual province, as was the country at the federal level. Manitoba joined the Confederation in 1870 as a bilingual province thanks to the efforts of Louis Riel; however, the 1885 Riel Affair in the aftermath of the North-West Rebellion stoked tensions between Canada's English- and French-language communities. The optimism that had accompanied Confederation was seriously eroded with the hanging of Louis Riel in November 1885 (see Merkle 2015a). Taking their inspiration from François-Xavier Garneau, among other translator-writers, French-language translators were cognizant that their writings, both in the form of translations and original works could contribute to the vitality of their language and culture. Joseph Auguste Genand and Benjamin Sulte had started publishing prior to the Riel Affair; by contrast Jules Tremblay was a member of the post-Riel generation. While his father, Rémi Tremblay, was raised during a period haunted by the Patriots' Rebellion, Jules' childhood was marked by the Riel Affair.

4. Joseph Auguste Genand and *Canadien* Social History

In 1902, Joseph Auguste Genand (born 22 December 1839 in Montréal), House of Commons translator since the 1860s, died. The lawyer and journalist, who edited the newspaper, *L'Ordre*, from 1861-1866, also worked as a casual (supernumerary) parliamentary translator during this period. In 1865 — two years prior to Confederation —, he published his translation of Rosanna E. Leprohon's historical novel, *Antoinette de Mirecourt, or, Secret Marrying and Secret Sorrowing* (*Antoinette de Mirecourt ou Mariage secret et chagrins cachés*). The English original had been published the previous year by the daughter of Irish immigrants, Rosanna Eleanor Leprohon (née Mullins), who had married a French-Canadian physician (Sorfleet 2008). The novel takes place in New France during the period following the Seven-Year War (1756-1763) and the British Conquest. In his preface Genand wrote:

> [...] Mrs. Leprohon's novel is [...] essentially Canadian. It deals with our country's history; the characters belong, for the most part, to the old French nobility; the story takes place in Montréal: everything, in a word, is *Canadien*. The author, who holds a high rank in English-Canadian letters and a distinguished place among American writers, is a member of a *Canadien* family. For all of these reasons and not wanting a work of this kind (the only criticism that can be levied against it is not having been written in French) to be lost from our Canadian literature, I ventured to translate *Antoinette de Mirecourt*. (Genand, in Leprohon 1865: iii-iv; our translation)

Genand translated the "essentially Canadian" historical romance in order to annex it to *Canadien* national literature (*ibid*.: ii), because he considered it an accurate, albeit romanticised, account of the social lives and values of well-off French-Canadian — *Canadien* — families. The novel's usefulness as an historical document may be open to question by historians, yet it provides "useful information" (*ibid*.: iii) that gives readers a glimpse into the lives of the *Canadien* nobility residing in Montréal, in addition to being a morality tale. Genand continues:

> In fact, unlike the majority of novels imported into the country, of which, all or almost all without exception, make a practice of embellishing Vice and deforming Virtue, ANTOINETTE DE MIRECOURT is a great morality tale. Written to reveal the disastrous results of a clandestine marriage, the novel is full of useful information that cannot but have a positive impact given the social position in which we find ourselves in Canada. — In this regard, I was motivated by more than one factor to take on the work that I have the honour of presenting today to the public. (*ibid*.: iii, capitals in the original; our translation)

It is important to recall that the historical novelist, Leprohon, was an English-Canadian woman who became intimately familiar with French-Canadian life through her exogamous marriage. This historical novel, like the others she wrote, contributed to writing the socio-cultural history of a people by documenting their social organization, values and mores. "To use Alessandro Manzoni's metaphor, the historical novelist is required to give 'not just the bare bones of history, but something richer, more complete. In a way you want him to put the flesh back on the skeleton that is history'" (Manzoni 1984: 67-68, in de Groot 2010: 3). In 1869, Genand translated another of Leprohon's romanticized and "fleshier" accounts of Canadian social history, *Armand Durand, or, A Promise Fulfilled* (*Armand Durand, ou la promesse accomplie*, Montréal, J.-B. Rolland & fils) that took place in early 19th century Lower Canada (now Québec). *Armand Durand*, first published in 1868, is a realistic historical novel about two French-speaking Québécois half-brothers, Armand and Paul, growing up on a seigneury farm, followed by a sociological exploration of their college, professional and marital lives (MacMillan, McMullan and Waterston 1992: 42-43). This is the last of Leprohon's novels that Genand would translate.

By 1885, Genand was a full-time official translator with Achille Fréchette (on A. Fréchette, see Merkle 2016b), among other official translators, working under the direction of Chief Translator, Toussaint-Gédéon Coursolles. During his years at the House of Commons, J. A. Genand was known to be hard-working; he did not count his hours. If he hadn't died in 1903 at age 63, he

would have followed in T. G. Coursolles' footsteps as head of the translation service (Delisle 2013b).

5. Benjamin Sulte (17 September 1841 — 6 August 1923) and an historian's passionate defence of language rights

Important historian, as well as colleague and friend of Achille Fréchette and Alfred Garneau — the three men were members of the intellectual and literary club, the Cercle des Dix [The Circle of Ten] —, Benjamin Sulte believed that the French fact in Canada would only survive through respect for the French language and a commitment to preserving it through collaboration among the country's francophone communities, from the francophone Métis to Acadian (Sulte 1885: 26). The study of the history of French Canada and its language since the Conquest helped hone his arguments.

In November 1867, Sulte accepted the post of House of Commons translator in Ottawa, which lightened his workload enough to allow him to work on his first historical writings that would be published by the end of the decade. However, the post was temporary and poorly remunerated, prompting him to make every effort to find a permanent position. In 1870, he was hired as a bilingual secretary in the Militia Office and on the 3rd May of the following year, Sulte married Augustine Parent (Bourassa 2004: 3). His wife was the daughter of Étienne Parent, assistant French translator and law officer from 1827 to 1833, politician, friend of François-Xavier Garneau as we have seen, and the author of the "Acte pour pourvoir à ce que les lois de cette Province soient traduites dans la Langue française, et pour d'autre objets y relatifs" [Act to provide for the translation into French of the laws of this Province, and other related issues] (1841). By virtue of his marriage, Sulte also became the brother-in-law of Antoine Gérin-Lajoie, the husband of another of Parent's daughters and an official translator as well.

From the date of his arrival in Ottawa,

> the historian [...] invested much of his time in the Institut canadien-français [French-Canadian Institute] of Ottawa, of which he was president from 1874 to 1876 and again from 1900 to 1902. [...] Sulte [...] participated actively in founding the Royal Society of Canada [...]. The results of his research were published in the Royal Society of Canada's annual periodical. (Bourassa 2004: 3-4, our translation)

Clearly, Benjamin Sulte was very active in French-Canadian intellectual and literary circles. Not only a member of the Cercle des Dix, a French-speaking

intellectual club comprising ten members who met in Ottawa, he was also a member of the Historical Society of Montréal. He was without doubt one of the most prolific writers of his generation, having written more than 3500 articles, according to his own 1916 estimate, a fact that did not go unnoticed. His friends and colleagues organized a literary and historical banquet in his honour to celebrate the publication of his hundredth article in the December 1886 issue of Montréal's *Revue Canadienne*. In fact, the whole issue was reserved for his texts (Marcotte 2000).

Passionate about history, Sulte published his best-known work, *Histoire des Canadiens-français* [*The History of French-Canadians*], in 1882. Also passionate about the French language, in 1885, he published *La Situation de la langue française au Canada: Origine, modifications, accent, histoire, situation présente, avenir* [*The Situation of the French Language in Canada: Origin, changes, accent, history, current situation, future*] that took a diachronic approach. In this book, he wrote:

> A nation loses its distinct character when it forsakes its language. A language is like a sentinel that watches over a sleeping encampment. Nothing can resist the blows of an armed aggressor who, after having killed the sentinel, attacks the camp. [...] The attachment that French Canadians have until now shown for the French language gives us reason to hope that they will never forget it. (Sulte 1885: 1, our translation)

In Sulte's mind, it was the French language that protected French-Canadian people against British and American socio-cultural domination.

Later he continues:

> What will be the fate of those French, Métis and French-Canadians who now speak the same language and do not wish to part with it? Will three million men be able to protect their language? Yes, if they nurture it so that it is upheld, and also nurture ongoing relationships between the groups, which foster the exchange of ideas. (Sulte 1885: 26, our translation)

Sulte stresses the importance of intellectual and literary networks that give his compatriots the opportunity to discuss not only current affairs, but the history of their nation, all of which had or were having an impact on the survival of their language and culture over the long term. In fact, meetings of the Cercle des Dix afforded the Acadian civil servant Pascal Poirier — who never worked as a translator — the opportunity to exchange with members such as Benjamin Sulte and Alfred Garneau, on the importance of publishing lexicographical studies. Throughout his lifetime, Poirier compiled lexicographical information

that would be published as the *Glossaire acadien* (1993). His lexicographical articles stressed the etymology of words to demonstrate the historical ties between the Acadian French spoken in Canada and the French of late 15th and 16th century France (the French of Rabelais). This research played the important role of legitimizing the language spoken in the New World, which had evolved differently from that spoken in the Old one. Validating legitimate varieties of Canadian French was a cause that French-Canadian translators and patriots alike held dear.

6. Jules Tremblay, the translator-historian as socio-cultural activist

Jules Tremblay was born in Montréal on 5 July 1879 and died in Ottawa on 28 November 1927. He studied at Montréal's Collège Notre-Dame, before attending the city's École normale Jacques-Cartier, where he graduated with a degree in education in 1897. He and fellow translator Émile were the sons of the controversial literary figure and official translator Rémi Tremblay, who was fired by Parliament in the aftermath of the Louis Riel Affair (Merkle 2015a). While following in their father's literary and professional career path, they were neither controversial figures nor controversial translators.

The elder brother, Émile Tremblay, was born in 1873 and died at 28 years on 17 May 1901 from overwork. His death notice reads:

> Mr. Tremblay is the fourth member of the translation bureau of the House of Commons Debates to die within the past three years; almost all of them succumbed to a brain attack. Those who preceded him are Messrs Montpetit, Raby and Dansereau. All died from working too much. A fifth member of the bureau, Mr. Geoffrion, had to quit because of poor health and a sixth one is now ill. (Delisle 2013b, our translation)

During the five-year period from 1898 to 1902, no fewer than eight translators died, by all accounts from working through the night to produce Parliamentary documents in French translation in as timely a manner as possible. According to Jean Delisle, Rémi Tremblay, himself a Debates translator, believed that their heavy workload had a negative impact on their health. Like several of his colleagues, he also died from a "cerebral haemorrhage," according to his obituary (*ibid.*). Jules nevertheless eventually followed in his father's and brother's footsteps, himself becoming an official translator as well. While overwork did not take him as early as it had his brother, he nevertheless died when he was only 48.

In 1896, Jules, then 17 years of age, started publishing his first news stories in French in Montréal's *La Presse, la Patrie, the Herald* and *Le Devoir,* and also worked as an editor at Ottawa's *Le Temps, the Citizen, Le Journal* and *Le Canada*. His writing activity was not limited to journalism. He not only published "Le français en Ontario [French in Ontario]" and "Une opinion sur la littérature canadienne-française [An Opinion on French-Canadian Literature]" in 1913, but also "La sépulture d'Étienne Brûlé [The Grave of Étienne Brûlé]," a very well documented historical study of the French adventurer who was one of Canada's first interpreters, with the Royal Society of Canada in 1915. Jules Tremblay's thorough research contributed to solidifying Étienne Brûlé's reputation as the father of French-Ontario. In addition, he published collections of poetry; for example, *Des mots et des vers* in 1911, *Du crépuscule aux aubes* and *Les Ferments* in 1917, and *Arômes du terroir* in 1918, as well as individual poems (e.g. the war poem *Les ailes qui montent* (1917) and poems for children, some of which were put to music) (Lafrenière 1980a, b, c). According to Suzanne Lafrenière (1980b: 357), Jules Tremblay was an ardent *Canadien*, who kept the history of his country and its heroes alive in his heart. He celebrated the strength of *Canadien* ancestors in his writings and lectures.

As a social and cultural activist, he co-founded the periodical *La Justice* in reaction to the Ontario government's anti-French legislation, and was one of four men to found the Association technologique de la langue française d'Ottawa [The Ottawa French Language Technological Association] (ATLFO), a philological studies circle frequented by official translators, in 1920. During his relatively short life time, he was president of the University of Ottawa's French Debating Society in 1923 and the Club littéraire canadien-français d'Ottawa [The French-Canadian Literary Club of Ottawa] (1924-1927), the secretary of a variety of cultural institutions not limited to the Société nationale de gymnastique [National Gymnastics Society], the École littéraire de Montréal [Montréal Literary School], the Association canadienne-française d'éducation d'Ontario [the French-Canadian Education Association of Ontario], the Conservatoire national de diction et d'élocution [the National Conservatory of Diction and Elocution], as well as a member of the Ottawa Committee of the National Council of Education.

It is arguably his passionate nationalism, shared by many of his fellow neo-Franco-Ontarians, that contributed to the Ontario government's reactionary decision of 1912 to limit dramatically the teaching of and in French in Ontario schools. "Les devoirs d'un Canadien français [The Duties of a French-Canadian]," a speech Jules Tremblay gave on 20 May 1911, foreshadows the legislation that would be adopted the following year.

> Are we not ourselves to blame for the lack of respect that is shown for the French language?
>
> Requiring that our language be spoken in shops is not fanaticism, contrary to what an Ottawa financier recently said. [...] by demanding that French be spoken everywhere, it is reasonable to expect that it will be spoken, and that we'll obtain salaried positions for our young people. [...] French is an official language equal to English, yet provinces do not even wish to recognize it in their academic syllabi. In doing so, they are committing constitutional heresy.
>
> By affirming the right to use your language, you are acquiring for it the respect it deserves. Later, by necessity, the teaching of the language, which is merely tolerated in schools outside Québec, will be officially recognized. (Fonds Jules Tremblay P58 4.4, our translation)

In 1912, the Ontario government of James P. Whitney passed Règlement 17, a regulation that forbade the teaching of French after grade 3 (primary school). Like other members of the Franco-Ontario community who fought against the regulation until it was repealed in 1927, Jules Tremblay protested actively and vocally against it as well. An active lecturer until his death, he gave talks in French in Ottawa, throughout Québec (Montréal, Gaspé) and in United States (New England) Francophone communities. In a speech he gave on St-Jean Baptiste Day (24 June) 1913, the year following the promulgation of Règlement 17, he said,

> We, French, have been in Canada for three centuries; and though we have switched political stripes, we have nevertheless held onto the pious memory of our Mother, the Light of the World, who still shines across the Atlantic.
>
> We are British subjects, lest we forget [...]. We belong to the largest empire of the world, but we have our constitutional freedom, which we cannot retain if we allow ourselves to be assimilated. [...]
>
> If we wish to remain patriots, we must preserve our language. If we wish to remain Catholic, we must keep our mother tongue intact. [...]
>
> These things are taken for granted by French Canadians in Québec, but for those French communities in other provinces living conditions are different, with circumstances that are unimaginable for those living in Québec.
>
> That is why Ontarian voices so often ask for Québec's support when making nationalist claims. Communities outside Québec are weak. They are not a majority, and they are often victims of injustice. They are underrepresented in the higher spheres of life, [...] because they do not have the numerical strength.
>
> [...] Let us speak [French] everywhere: in business, in factories, at the office. [...]

> If, when raising a glass to the health of Canada, we can say without hypocrisy in our hearts and our minds: We love our faith, we love our country, we respect ourselves, why would our English-speaking neighbours not respect us? [...] (Fonds Jules Tremblay P58.3.7, our translation)

Jules Tremblay's impassioned plea might have been positively received by his French-Canadian compatriots; however, English-speaking Ontarians turned a deaf ear. Five other provinces had already forbidden the teaching of French in their schools, when Ontario adopted Règlement 17. Ontario's Conservative government was thus following in the footsteps of other provinces in the aim of putting the brakes on French-speaking expansion. It was reacting to the reality that the majority of Eastern Ontario, where Ottawa is located, was French-speaking (Beauchamp 2017).

Jules Tremblay was secretary and then president of the Alliance française d'Ottawa (1914-1915), when he started translating the Blue Books in 1915 under shabby conditions while apparently waiting impatiently for the more prestigious position of Parliamentary translator (Delisle and Otis 2016: 38). The "Blues [are] [t]he unedited in extensio transcript of the proceedings in the House or in one of its committees, so called because they were formerly printed on blue paper" (Chambre des Communes 2011: 8). Jules Tremblay was promoted to the post of Chief Translator of the House of Commons Meeting Agenda the year he died. Not limiting his translation activity to official documents or to translation into French, he also translated, for example, into English "Notes of Philippe Aubert de Gaspé, to follow Cameron of Lochiel, by Charles G. D. Roberts. Notes and Explanation" (Fonds Rémi Tremblay P58 6.12).

While employed as an official translator, Jules Tremblay had become a visible fixture of Ottawa literary circles by the 1920s, a decade during which he published a history of the Ottawa public hospital on Water Street, the short story collection, *Trouées dans les Novales* (1921), and a short history of the Catholic church, *Sainte-Anne d'Ottawa*: un résumé *d'histoire, 1873-1923* (1925), in addition to being the secretary of the Canadian Authors Association (1923-1925). In 1924, he was invited by the *Ligue de la Bonne entente*, a group created to strengthen ties of friendship and solidarity between Canadian Anglophones and Francophones (Delisle and Otis 2014: 379), to give a speech about the interpreter Étienne Brûlé — about whom he had written more than a decade earlier — the first European to explore Ontario, at the Château Laurier in Ottawa, and ended his speech with an impassioned defense of French language rights and the call to rescind Regulation 17 (*ibid.*: 382). In recognition of his literary contributions, he was decorated with the academic palms and named

an officer of the Académie française, as well as being awarded an honorary doctorate in literature from the University of Ottawa on the 20th June 1927.

A conscientious and tireless worker, Jules Tremblay suddenly died in 1927, after living a very full life as a devoted husband and father of six children. Just a few days after being unofficially named an Officer of the French Academy he suffered a massive heart attack and never regained consciousness. The devout Catholic and proud *Canadien* nationalist could not be dissociated from literary movements for more than a quarter of a century. *Le Droit*'s obituary listed historian, along with poet, storyteller, lecturer and militant Christian as his contributions to the French-Ontario community (Fonds Rémi Tremblay P58; see also Pagé 1994).

7. Conclusion

Presenting the translation history of a country, in particular a bilingual country with an official translation service, is a monumental task that "sets to one side any panoramic history of translation" (Seruya 2016: 18). To make the enterprise manageable, it is necessary to narrow the approach and corpus, since "knowledge [may be] [...] dispersed and fragmented" (*ibid.*). This is precisely the "lacun[a] in translation history" (O'Sullivan 2012: 135) that Jean Delisle and Alain Otis (2016) set out to fill by publishing *Les douaniers des langues. Grandeur et misère de la traduction à Ottawa. 1867-1967* [Lit. *Language Customs Officers. The Highs and Lows of Translation in Ottawa. 1867-1967*]. The researchers identified an employer (the federal government), a place (Ottawa) and a period (1867-1967). The result is a coherent and comprehensive history of federal government translators from Confederation to Canada's Centennial. The book clearly concentrates on the translator, in line with Pym's arguments made in *Method in Translation History* (1998).

This study, by contrast, has focused on official translators who have "[gone] down in history" (Seruya 2016: 18) as agents of cultural preservation through their work as French-Canadian patriots and historians, or translators of historical romance. In the process, some of them also contributed, at times unwittingly, to creating a Franco-Ontarian identity. "[A] fairly selective focus [...] on translators" (*ibid.*) has thus been adopted, "in dealing with the textual and human phenomena that '[went] down in history' due to their interventions in processes of cultural change" (*ibid.*). By adopting a psycho-sociological approach and retaining four of the parameters (the translator's biography, what has been translated, why and when, and the effect of translations and writings on society) proposed by D'hulst (2001: 25-30), we have been able to trace their

constructive collaborations, intellectual and career networks, and contribution to the well-being of their minority language and culture. What distinguishes this study is that three of four translators penned historical texts, while one of them translated historical fiction.

As official translators, François-Xavier Garnier, Joseph Auguste Genand, Benjamin Sulte and Jules Tremblay were keenly aware of official language legislation and their rights as French-speaking Canadians. They also resisted pressures to assimilate into the dominant Anglo-American language and culture through their translation and writing activities. The English-speaking population and their elected representatives in government have invariably attempted to undermine French cultural and linguistic rights ever since the British Conquest, after initially agreeing to respect, if not support, them. Research into the history of Anglo-Franco relations in Canada made these translators very sensitive to the socio-linguistic stakes.

In the mid-19th century, François-Xavier Garneau, a short-term translator who, in the end, chose to pursue another career path, devoted his free time to a socio-political project that took the form of a comprehensive history of his people in response to Lord Durham's 1839 report. A career translator, Jules Tremblay was a socio-cultural and literary activist during his free time and, at least in part in response to Règlement 17 of 1912, wrote a history of Étienne Brûlé that contributed to solidifying the reputation of the adventurer as the first Franco-Ontarian. Some 70-odd years separated their publications, but the English-French tensions that inspired them were sadly similar. During that period the career translator Joseph Auguste Genand translated historical novels and the short-term translator Benjamin Sulte published historical accounts of his people. All of them were known to one another through their various readings and networks, thereby creating a tight-knit literary and translation community with a marked interest in history, their shared purpose to contribute actively to the survival of their nation.

References

Beauchamp, Jacques. 2017. "La résistance des Franco-Ontariens contre le règlement 17 de 1912." *Radio Canada*. On line: https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/51232/reglement-17-franco-ontariens-enseignement-francais-ecole-ontario-serge-dupuis.

Bourassa, Eric. 2004. "L'affaire Benjamin Sulte/Octave Crémazie (1902): Autour de la littérature nationale" [unpublished master's thesis]. Montréal: Université du Québec. On line: http://depot-e.uqtr.ca/4667/1/000111798.pdf.

Buzelin, Hélène. 2005. "Unexpected Allies. How Latour's Network Theory Could Complement Bourdieusian Analyses in Translation Studies." *The Translator* 11 (2): 193-218.

Chambre des communes, La. 2011, (7th ed.). *Vocabulaire de procédure parlementaire* [Glossary of Parliamentary Procedure]. On line: http://www.parl.gc.ca/About/House/Glossary/web-Glossary-2011-f.pdf.

Delisle, Jean. 1984. *La traduction au Canada, 1754-1984*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.

Delisle, Jean. 2013a. "À travers le prisme de l'histoire: Personnages colorés, privilèges et brillantes réparties. Les traducteurs fédéraux, 1867-1967 (I)." *L'Actualité langagière* 10 (1): 12. On line: http://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2guides/guides/chroniq/index-eng.html?lang=eng&lettr=indx_autr8KQ_bboMdGvY&page=9-Qhio_richE.html.

Delisle, Jean. 2013b. "À travers le prisme de l'histoire: Complot acadien et traducteurs 'frappés au cerveau'." *L'Actualité langagière* 10 (2). On line: http://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2guides/guides/chroniq/index-fra.html?lang=fra&lettr=indx_autr8KQ_bboMdGvY&page=9xGM4W9A34U4.html.

Delisle, Jean and Alain Otis. 2016. *Les douaniers des langues. Grandeur et misère de la traduction à Ottawa 1867-1967*. Québec: Les Presses de l'Université Laval.

Delisle, Jean and Judith Woodsworth. 1995 (1st ed.). *Les traducteurs dans l'histoire*. Ottawa/New York: Presses de l'Université d'Ottawa/UNESCO.

D'hulst, Lieven. 2001. "Why and How to Write Translation Histories?" In *Emerging Views on Translation History in Brazil*, John Milton (ed.), 21-32. Special issue of *Crop* 6. Beauchamp

Fonds Jules Tremblay (P58). N.d. Université d'Ottawa. Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF).

De Groot, Jerome. 2010. *The Historical Novel*. London/New York: Routledge.

Lafrenière, Suzanne. 1980a. "*Arôme du terroir* et *Les Ailes qui montent*, recueils de poésies de Jules Tremblay." In *Dictionnaire des* œuvres *littéraires du Québec: 1900-1939*, Maurice Lemire (ed.), 59-60. Montréal: Fides.

Lafrenière, Suzanne. 1980b. "*Des mots et des vers*, recueil de poésies de Jules Tremblay." In *Dictionnaire des* œuvres *littéraires du Québec: 1900-1939*, Maurice Lemire (ed.), 357-358. Montréal: Fides.

Lafrenière, Suzanne. 1980c. "*Du crépuscule aux aubes* et *les Ferments*, recueils de poésies de Jules Tremblay." In *Dictionnaire des* œuvres *littéraires du Québec: 1900-1939*, Maurice Lemire (ed.), 387-388. Montréal: Fides.

Lebel, Marc. 1977. "François-Xavier Garneau, traducteur." *Meta* 22 (1): 33-36.

Leprohon, Rosanna. 1865. *Antoinette de Mirecourt ou Mariage secret et chagrins caches*. Trans. and intro. Joseph August Genand. Montréal: C.O. Beauchemin & Valois, Libraires éditeurs, Rue St. Paul, 237 et 239.

Levine, Suzanne Jill. 1991. *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*. Minneapolis (USA): Graywolf Press.

MacMillan, Carrie, Lorraine McMullen and Elizabeth Waterston. 1992. *Silenced Sextet: Six Nineteenth-Century Canadian Women Novelists*. Montréal: McGill-Queen's.

Mailhot, Laurent and Pierre Nepveu. 1980. *La poésie québécoise des origines à nos jours. Anthologie*. Montréal: Les Presses de l'Université du Québec/Les Éditions de l'Hexagone.

Marcotte, Hélène. 2000. "Benjamin Sulte." In *Dictionnaire biographique du Canada en ligne*. University of Toronto/Université Laval. On line: http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?BioId=42005

Merkle, Denise. 2015a. L'exécution de Louis David Riel (16 novembre 1885) et les enjeux de la traduction au Canada. In *L'appel de l'étranger. Traduire en langue française en 1886 (Belgique, France, Québec, Suisse)*, Lucile Arnoux-Farnoux, Yves Chevrel and Sylvie Humbert-Mougin (eds.), 301-315. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, Collection "Traductions dans l'Histoire".

Merkle, Denise. 2015b. "Deux traducteurs officiels: 'chiens de garde' du fait français au Canada." In *L'étranger au prisme des cultures*, Mourad Ali-Khodja (ed.), 223-237. Québec: Presses de l'Université Laval.

Merkle, Denise. 2016a. "Patriotes et poètes, Léon Pamphile Le May et William Chapman, traducteurs de H. W. Longfellow : la légitimation et l'épanouissement d'une littérature nationale canadienne-française." In *Poesia & Tradução* (volume 1), Robert de Brose and Walter C. Costa (eds.), 47-63. Fortaleza (Brazil): Substânsia.

Merkle, Denise. 2016b. "Language, Politics and the 19th-century French-Canadian Official Translator." *Translation and Interpreting Studies (TIS)* 1 (3): 436-456.

Merkle, Denise. 2016c. "Des traducteurs officiels 'errants' et la conscience du principe du territorialité au 19e siècle." In *Des lieux de culture*, Hassan Moustir, Jamal Eddine El Hani and Mourad Ali-Khodja (eds.), 207-218. Québec: Presses de l'Université Laval.

Meylaerts, Reine. 2008. "Translators and (Their) Norms. Towards a sociological construction of the individual." In *Beyond Descriptive Translation Studies*, Anthony Pym, Miriam Shlesinger and Daniel Simeoni (eds.), 91-102. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Milton, John, Adriana Pagano and Irene Hirsch. 2001. "Interview with Anthony Pym." In *Emerging Views on Translation History in Brazil*, John Milton (ed.), 273-284. Special issue of *Crop* 6.

Mossop, Brian. 1988. "'Translating Institutions. A missing factor in translation theory." *TTR* 1 (2): 65-71.

O'Sullivan, Carol. 2012. "Introduction: Rethinking Methods in Translation History." *Translation Studies* 5 (2): 131-138.

Pagé, Lucie. 1994. *Répertoire numérique du Fonds Jules Tremblay P58*. Centre de recherche en civilisation canadienne-française. Université d'Ottawa. On line: https://arts.uottawa.ca/crccf/sites/arts.uottawa.ca.crccf/files/p58_jules_tremblay.pdf

Poirier, Pascal. 1993. *Le Glossaire acadien*. Critical edition by Pierre Gérin. Moncton: Éditions d'Acadie/Centre d'études acadiennes. On line: http://139.103.17.56/cea/livres/glossaire_index/glossaire.cfm.

Pym, Anthony. 1998. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome.

Savard, Pierre. 2008. François-Xavier Garneau. In *The Canadian Encyclopedia*. On line: https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/francois-xavier-garneau.

Savard, Pierre and Paul Wyczynski. 2003-. "Garneau, François-Xavier." In *Dictionary of Canadian Biography*, vol. 9. University of Toronto/Université Laval. On line: http://www.biographi.ca/en/bio/garneau_francois_xavier_9E.html.

Seruya, Teresa. 2016. "Doing translation history and writing a history of translation: the main issues and some examples concerning Portuguese culture." *Journal of World Languages* 3 (1): 5-21. DOI: 10.1080/21698252.2016.1176627.

Seruya, Teresa, Marta Teixeira Anacleto, Maria dos Anjos Guincho, Dionísio Martínez Soler, Maria Lin Moniz, Alexandra Lopes. 2007. "Notes for a cartography of literary translation history in Portugal." In *Doubts and Directions in Translation Studies*, Yves Gamber, Miriam Shlesinger and Radegundis Stolze (eds.), 59-71. Philadelphia/Amsterdam: Benjamins.

Sorfleet, John R. 2008. "Rosanna Eleanor Leprohon." In *The Canadian Encyclopedia*. On line: https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/rosanna-eleanor-leprohon.

Sulte, Benjamain. 1885. *Situation de la langue française au Canada: Origine, modifications, accent, histoire, situation présente, avenir.* Montréal: Imprimerie générale.

Wolf, Michaela. 2006. "Translating and Interpreting as a Social Practice — Introspection into a New Field." In Übersetzen — *Translating — Traduire. Towards a 'Social' Turn?*, Michaela Wolf, ed., 10-19. Vienna/Münster/Berlin, Lit Verlag.

A tradução como *catharsis*? Subsídios para o estudo de Camilo Castelo Branco tradutor

Maria dos Anjos Guincho
Universidade Católica Portuguesa / ESSS
Centro de Estudos de Comunicação e Cultura

Resumo A profissionalização do escritor afirma-se em Camilo Castelo Branco com o triunfo da ficção romanesca (romance e novela), algumas vezes por via da tradução. São disso prova as dezasseis traduções realizadas pelo autor, com reedições durante um largo espaço de tempo.

A presente comunicação tem como objetivo o estudo da tradução de *Fanny*, a partir da décima oitava edição do original francês de Ernest Feydeau. A importância desta tradução parece-nos radicar em múltiplos aspetos. Por um lado, o seu aparecimento, em 1861, concretiza a tentativa de aproximação de Camilo a novas correntes, ao Realismo, o que testemunha mais uma vez que as traduções podem ter um papel decisivo nas mudanças literárias e culturais; por outro, a tradução de *Fanny* deu aso a sucessivas reedições durante a primeira metade do século xx, o que nos motivou a indagar as razões que levaram, num tempo denominado por "Era dos Extremos", a manter o gosto pelo estilo declamatório e confessionalista que transparece na tradução (a posição evidenciada denota um desejo de visibilidade no processo?).

A análise dará, pois, enfoque ao enquadramento histórico e cultural da tradução (tradução por motivos literários, por interesses económicos ou como projeção de dramas pessoais?), aos processos tradutivos utilizados (mais em consonância com a escrita do original ou com a individualidade do tradutor/escritor?) e ao papel que o romance traduzido desempenhou durante o século xx.

Morte de Camilo

quando Camilo deu, como então diziam os românticos
afectando o maior desprezo pelo corpo, um tiro
nos miolos, o projéctil furou muitos milhares de páginas
que ele, na cegueira, já não conseguia ler, mas

guardava na cabeça. elas entraram assim em contacto,
umas com as outras, as dele e muitas mais, por esse
novo canal aberto pela bala. no exacto momento
da sua morte, tintas de sangue e dor insuportável,

ele deve ter reconhecido semelhanças e perdições,
reencontrado personagens e experiências

amarguradas a jorrarem, de súbito presentes,
deve ter entrevisto paisagens, rostos, torpezas, ironias,

intensidades próprias e alheias. Camilo deve tê-las percorrido,
à velocidade do raio, numa fracção de segundo,
como numa espécie de nova ars combinatória,
e compreendido as negras molas reais de tudo. nós só

não sabemos se então ainda lamentou já não poder
escrever esses enredos possíveis, fulgurantes numa prosa
cada vez mais dominada, mas que, como sempre, da paixão
incontrolada e da morte e de rápidos traços se nutriam[1]

A profissionalização de Camilo Castelo Branco (1825-1890) concretiza-se não só com o triunfo dos seus romances, mas também com o empenho demonstrado nas traduções literárias, a maior parte a partir de originais franceses[2] (Chateaubriand, Cazotte, Feuillet, Feydeau, entre outros).

Lembremos que o período que medeia entre os princípios do século XIX e o primeiro terço do século XX é conhecido em Portugal como um tempo de «bulimia galicista». Camilo fez parte deste primeiro momento histórico, embora geralmente manifeste ambiguidades em relação aos autores dessa literatura. Contudo, apesar de uma visão ora crítica ora favorável aquando do diálogo entre duas línguas, parece não haver dúvidas sobre a ascendência dos autores franceses na sua obra, aspeto já referido por diversos críticos[3]. O interesse pela cultura francesa e o uso desta língua pelos escritores de prestígio é corroborado pelo tempo que também consagra à tradução das suas obras, trabalho que geralmente permite entrever um projeto formador, empenhado na divulgação de uma cultura considerada mais "progressista". Nesta ordem de ideias, gostaríamos de acrescentar ser nossa convicção de que, ao encararmos o fenómeno tradutivo como o resultado dum jogo diferencial no plano artístico, seja ele linguístico e/ou cultural, poderemos por essa via contribuir para a formulação de

---

[1] Moura, Vasco Graça (2000), *Poesia 1997/2000 — Poemas com Pessoas*, Lisboa, Quetzal, s/ edição.

[2] Camilo também traduziu obras do inglês e do espanhol. Pode consultar-se uma listagem cronológica com os títulos das suas traduções em Alexandre Cabral (1988: 635-636).

[3] A dissertação *Literaturas e leitores de Camilo Castelo Branco, em particular Agustina Bessa-Luís*, de Daniela Vaz Daniel, é especialmente ilustrativa destes estudos, referindo, entre outros, os estudos de Jacinto do Prado Coelho e as notas sobre o assunto já apresentadas por Ramalho Ortigão no "Prefácio" da 5.ª edição de *Amor de Perdição*.

ideias sobre as influências e a reciprocidade das culturas nos diversos momentos históricos e literários.

Será, pois, nesta perspetiva que abordaremos a tradução de Camilo, publicada em 1861, do romance francês *Fanny*[4] (1860) de Ernest Feydeau (1821-1873), uma vez que, se por um lado abundam estudos críticos sobre os vários géneros do autor, por outro somos levados a crer que a investigação sobre Camilo enquanto tradutor é ainda insuficiente para que se possa revelar um quadro completo da sua obra.

Com efeito, num artigo publicado em 1994, Paul Theyssier faz referência à "Nota Preliminar" de M.ª Helena Paiva Joachin constante da tradução portuguesa do *Roman d'un jeune homme pauvre* de Octave Feuillet e lamenta, a propósito da tradução do *Génie du Christianisme* de Chateaubriand, a ausência de trabalhos sobre as traduções de Camilo, justificando que tal empresa poderá manifestar mais particularidades sobre a linguagem e o estilo do escritor.

Para além dos dois artigos apontados, é ainda de sublinhar a recente dissertação em crítica textual de Jessica Fontes Firmino, *A gênese de uma tradução de Camilo Castelo Branco: História de Gabriel Malagrida* (2013: 49-55), que explicita opções tradutórias coincidentes com as das pesquisas citadas (sobretudo algumas omissões ou repetição de palavras) e que mantêm confluências com as que descreveremos no ponto dois deste trabalho.

Assim, seguindo as normas propostas por Antoine Berman em *Pour une Critique des traductions: John Donne* (1995: 34-97), teremos em conta um estudo de ordem ética e literária que destacará: a leitura no quadro da história da tradução; os procedimentos tradutivos e os seus fundamentos teóricos; o papel desempenhado pela tradução em análise no sistema literário português durante os séculos XIX e XX.

1. Preliminares ou em busca das motivações do tradutor

Neste primeiro ponto, o nosso objetivo, apesar de modesto porque parcialmente baseado em suposições, pretende lançar hipóteses sobre os motivos da escolha deste romance de Feydeau, autor cuja receção era (e é) diminuta em Portugal.

A tradução de *Fanny* surge justamente no ano anterior ao do novo encarceramento de Camilo na Prisão da Relação do Porto, desta vez devido aos amores

[4] Seguimos a 18.ª edição do romance *Fanny:* Étude de Ernest Feydeau.

adúlteros com Ana Plácido, a sua «mulher fatal» (Coelho 1978: 163)[5], também tradutora, que acompanhou o escritor até à tragédia do seu suicídio. A obra autobiográfica publicada em 1863, *Memórias do Cárcere*, e as múltiplas resenhas sobre os seus variados episódios biográficos[6], deixam entrever o estado de espírito do escritor durante a sua vida e em especial nessa época, do mesmo modo que permite facilmente compreender que a ficção camiliana se apoia na sua própria realidade e vice-versa.

Sacrificado pela mentalidade opressora da época, Camilo cria personagens que, tal como ele, são vítimas da sociedade burguesa. Do seu projeto romanesco, citemos, como exemplo, o célebre *Amor de Perdição*, escrito na prisão. Mas as horas de reclusão não impediram uma profusão de novelas, romances, traduções, textos críticos e polémicos, todos eivados de problemas sociais, políticos ou religiosos. Neste domínio, parece-nos que Camilo soube valorizar o poder terapêutico dos livros enquanto esteve na prisão, pois leu, escreveu e traduziu, conciliando estas atividades com as suas recordações, o que certamente lhe proporcionaria uma espécie de efeitos catárticos para alívio da sua vida agitada e trágica.

Com efeito, é do conhecimento geral que a vida e a obra de Camilo decorreram sempre duma implicação existencial que pôs em jogo valores éticos e estéticos que, portanto, se entrecruzam nas suas formas de viver e de escrever. Se é possível supor que uma obra literária nasce e se amplifica quando tem como fonte uma existência real de vida, então também será possível conceber uma forma determinada de tradutor que mantenha essa relação produtiva e dinâmica nos seus trabalhos. Segundo Helena Buescu, a conceção teórica de autor tem na obra de Camilo repercussões frutuosas, pois "Camilo viveu como viveu porque escreveu o que escreveu como escreveu" (Buescu 1995: 140). É por isso que consideramos legítimo supor que o facto de o escritor aceitar traduzir *Fanny* de Ernest Feydeau se liga ao aspeto da história dessa narrativa estar em consonância com os seus próprios episódios biográficos. Com efeito, a história do romance francês gira em torno do adultério e, de forma inédita, do ciúme do amante da fatal Fanny em relação ao seu marido. Assim, para além das suas

---

[5] Segundo Jacinto do Prado Coelho, a mulher do negociante Pinheiro Alves teria sido para Camilo a encarnação da mulher fatal. Possivelmente, Ana Plácido foi a autora de algumas traduções, depois revistas por Camilo.

[6] Nos séculos XIX e XX surgiram copiosos estudos biográficos sobre o escritor. Entre outros, apontemos os nomes de Vieira de Castro, Sena Freitas, Teixeira de Pascoais, Alberto Pimentel, Aquilino Ribeiro, Agustina Bessa-Luís, Alexandre Cabral. Já do século XXI, anote-se a tese de doutoramento de Maria Antónia Neves Nazaré de Oliveira, apresentada à FCSH da UNL, investigação que aprofunda, sintetiza e esclarece os dados biográficos sobre Camilo Castelo Branco.

várias ligações sentimentais acidentadas, é de lembrar, neste âmbito, a história real (ou invenção oral?) de Camilo com a jovem Owen, filha de um coronel escocês e de uma portuguesa. Apesar de amigo do marido de Fanny, José Augusto Pinto de Magalhães, Camilo envia cartas e poemas à jovem e recebe respostas dela. O ciúme e a obsessão do marido aumentam quando descobre as cartas de um espanhol, dirigidas a Fanny ainda antes do casamento. Camilo foi acusado de ser agente catalisador nesta polémica, pois, segundo se julga, foi ele que fez chegar as ditas cartas a José Augusto. A tragédia só terminou em 1853 com a morte do casal[7].

Assim sendo, a escolha do romance francês referenciado leva a crer que Camilo é um caso paradigmático dos escritores românticos que se projetavam nos romances, criando os heróis principais como se deles próprios se tratasse. Esta linha de pensamento pode ser validada por Eduardo Lourenço quando se refere ao tempo de Camilo como uma época determinada pela ficção, cujo sucesso dependeria da inclusão de histórias credíveis ou concretas e em que seria preciso ao escritor encontrar estratégias de verosimilhança ou efeitos do real (Lourenço 1994: 220).

Ora, na ocorrência, a protagonista chamava-se Fanny e a sua vida infeliz deve ter ressoado na alma do tradutor quando mais tarde Francisco Gomes da Fonseca lhe propôs a tradução do romance (Cabral 1989: 263). Por outro lado, Camilo sabia que Flaubert, em correspondência com Feydeau, o acusava constantemente da ausência de estilo e associava a vulgaridade da sua escrita à filosofia que se desprendia do romance. De modo idêntico, Camilo afirmou nas suas *Memórias* que *Fanny* "não é senão um romance bizarro, cujo único mérito é estar na voga malévola, uma popularidade significativa do gosto desnaturado dos franceses e das francesas" (Cabral 1989: 263).

Sem querer avançar com detalhes em matéria de psicanálise póstuma e apesar das contradições patentes nos textos de crítica literária da autoria de Camilo, o título e o enredo do romance francês não teriam sido uma das motivações que o levou a traduzi-lo?

Uma outra suposição sobre as circunstâncias históricas desta tradução é que esta é indissociável do percurso do escritor, partilhado entre a ficção e a realidade. Camilo foi um dos primeiros autores portugueses a ganhar a vida

---

[7] Este episódio da biografia de Camilo Castelo Branco foi transposto para o romance *Fanny Owen* de Agustina Bessa-Luís, e o cineasta Manoel d'Oliveira fez dele uma adaptação no filme *Francisca*, estreado em 1981. Foi também nossa leitura recente a comédia dramática da autoria de Manuela de Azevedo intitulada *Camilo e Fanny*, peça que subiu à cena no Teatro da Trindade, em maio de 1957.

por meio das suas produções literárias. Na correspondência epistolar enviada a Vieira de Castro[8], afirma que começou os seus trabalhos de tradução desde a primeira noite na prisão do Porto, inclusive *L'art* d'être *heureux* de Joseph Droz. Então, a tradução portuguesa de *Fanny*, romance de grande sucesso em França, recebido pela crítica como um novo *Madame Bovary*, muito elogiado por Sainte-Beuve, com um número de vendas superior ao citado romance de Flaubert, "les deux comparés tant pour leur immoralité que pour leur style" (Reverzy 2009: 273)[9], não deveria porventura alcançar uma fortuna editorial em Portugal semelhante à do público leitor francês? *Fanny* também transpunha a relação passional e adúltera de Sainte-Beuve com Adélie Hugo, e Camilo sabia desta espécie de género "imoral" que tinha provocado processos judiciais e confusões e em que provavelmente se espelhava. Assim, a tradução duma obra com estes ingredientes não teria suscitado o interesse do nosso tradutor e não o teria levado a calcular os respetivos benefícios da venda? Sabe-se que a maioria dos leitores do século XIX gostava de identificar-se com os universos das novelas e romances, sobretudo quando esses enredos ficcionais lhes proporcionavam devaneios ou semelhanças com a vida real. Assim, facilmente se conclui que a índole literária de *Fanny* iria simultaneamente ao encontro da existência trágica e apaixonada do tradutor e do gosto dos seus leitores.

Ainda no âmbito das considerações hipotéticas e preliminares, pensamos que, por um lado, Camilo (e os editores) devia saber que o autor deste *best seller* se considerava um expoente da Escola Realista francesa. Por outro lado, o nosso autor/tradutor conhecia bem o espírito mais cosmopolita e o sucesso do seu rival Eça de Queirós e admirava Antero de Quental, dois símbolos do Realismo-Naturalismo português. Enquanto escritor (ultra) romântico, não sentiria Camilo curiosidade pelas novidades literárias? Neste âmbito, o realismo de Camilo é antes de tudo a visão do mundo dum escritor cujas experiências literárias são estruturalmente românticas. Mas não seriam mais românticas do que realistas as passagens de sinceridade sentimental e o lirismo declamatório que assomam no romance de Feydeau? A resposta necessitaria de um aprofundamento que não cabe aqui, mas certamente será possível situar o romance francês na transição entre as duas escolas estéticas, o que novamente agradaria ao gosto e ao estilo de tradutor. Como se sabe, Jacinto do Prado Coelho tratou em muitas páginas a equação vida-obra de Camilo, afirmando que "o autor

---

[8] Grande amigo de Camilo e um dos seus biógrafos. Tal como o amigo, foi preso e também exilado por crimes de amor.

[9] Sobre uma aproximação mais detalhada entre os dois romances, leia-se o trabalho de Éléonore Reverzy "Madame Bovary: Fanny d'Ernest Feydeau. Savoirs de l'écriture", 2009.

foi um realista romântico", porquanto viveu uma conceção romântica da vida e da literatura, (mas) "foi também capaz de um realismo que se diria conseguido em transe e servido por uma linguagem castiça de vocabulário muito rico, admirável de propriedade, concisão e força" (Prado Coelho 1973: 162). Também numa das biografias de Camilo afloram as dúvidas e constrangimentos do autor perante as tendências dos novos processos literários (Freitas 2005: 73-82). Como quer que seja, entre derrisão e curiosidade face aos realistas, a verdade é que é provável que Camilo tenha conhecido o romance realista por intermédio da tradução de *Fanny*, mesmo que o texto francês, embora de análise psicológica, fosse simultaneamente judicativo e popular. Deste modo, julgamos que esta tradução terá sido mais uma das "incursões de Camilo no Realismo" (Daniel 2010: 20), que, segundo os estudos biográficos de Alberto Pimentel, o "ajudou a melhorar as suas qualidades de autor, retemperando a sua linguagem e reforçando o seu poder de observação", como se pode verificar pela leitura dos seus últimos e esmerados romances (Oliveira 2010: 43).

2. A tradução

Tanto a multiplicidade de *corpora* dum autor como o conjunto de produções dum tradutor podem revelar a sua evolução ao nível da escrita. Será, pois, nesta perspetiva que tentaremos agora apurar se há novidades ou convergências nas opções tradutivas de Camilo em relação às analisadas nos estudos citados.

Desde o início que o tradutor não faz qualquer tipo de referência explícita nem às razões da sua escolha nem às posições tomadas na tradução. Do mesmo modo, não tem em conta o "Préface" de Jules Janin constante da 2.ª edição de *Fanny*, em que o livro em questão é considerado "ingénieux, court, à l'allure libre comme malheureusement on en fait très peu"[10] e em que também são expostas de forma muito sucinta as tendências do Realismo.

Ao nível dos paratextos, apenas a epígrafe do *Livro de Eclesiastes* que abre o romance — "Aquelle, que cavar um fosso, cahirá n'elle; aquelle, que derruir uma muralha, será assalteado por uma serpente" — é mantida e traduzida, ainda que o tradutor tenha revestido a linguagem bíblica dum tom popular: ao verbo "mordre" do versículo em francês, Camilo opõe "assaltear" (no sentido de roubar, assaltar), em vez da expressão "*mordida* por uma serpente" que no século XIX teria uma correspondência mais eficaz, mas que se apresenta mais

[10] "Préface" de Jules Janin à Mme Armande Bernard in Feydeau, Ernest 1858. *Fanny*, 2ème édition. Paris: Amyot. p. 3.

em consonância com o estilo pessoal do autor/tradutor. Assim, desde o início, o tradutor demonstra implicitamente os seus conhecimentos em matéria das teorias recentes de tradução: um tradutor é também um autor. Em todo o caso, ao nível da estrutura, o tradutor segue o texto-fonte, respeitando assim a forma fragmentária do romance-folhetim da época.

Neste estudo ainda provisório, sublinhemos que não é possível fazer uma exposição exaustiva de todas as soluções de tradução e de avaliar todos os pormenores do método tradutivo. Dado que a estrutura do romance é dividida em 74 capítulos, optámos pela análise dos 12 primeiros para pôr em evidência as várias formas de intervenção no texto traduzido.

Nas suas grandes linhas e ao nível descritivo, a tradução de *Fanny* é feita por intermédio duma expressão verbal explícita e evocadora das conceções semânticas e ideológicos do autor francês. Não se trata dum texto derivativo ou secundário, mas duma versão literária cuja componente estética é valorizada sobretudo pela correspondência e interpretação do conteúdo e da forma. A tradução das informações referenciais e conceptuais não se presta a procedimentos perifrásticos, razão por que não encontramos modificações linguísticas consideráveis em relação à estrutura do original. A não ser no emprego sintático imposto a cada uma das línguas, a tradução mostra opções adequadas ao espírito do texto francês, mas sem causar estranhezas aos leitores de língua portuguesa. A maioria dos nomes e topónimos estrangeiros ou as expressões em itálico, tal como a uniformização dos parágrafos e a generalidade da pontuação, mantêm-se no texto português. Não sobressaem adições ou reduções significativas, embora a tradução manifeste, por vezes, efeitos de clarificação ou de destruição das redes de significação. As metáforas, as imagens e outras expressões figurativas têm um sentido literário idêntico, e as tendências vernaculares da escrita camiliana, sobretudo nos espaços dialogados, permitem reconhecer o caráter autóctone e etnocêntrico do texto traduzido, o que simultaneamente desvela estratégias que tornam possível "um recuo no tempo que permite compreender o passado linguístico e cultural" (Seixo 2006: 10-11).

Contudo, sublinhe-se uma relativa deformação ao nível de certas expressões e do estilo que provoca algumas contorções entre o original e a tradução, algumas delas idênticas às já aludidas por Theyssier e Joachim, nomeadamente a modalidade de exploração de sentido ou os casos de fidelidade ou de infidelidades criadoras.

Para uma melhor ilustração do que temos vindo a analisar, apresentaremos em seguida um esquema comparativo desta "luta de corpo a corpo entre as línguas e entre o tradutor e o texto por ele atacado" (Moura 2011: 303):

1. En arrière, comme une tache verte et sombre, s'étalait l'herbe envahissante sur l'emplacement d'un jardin.	Do outro lado, à maneira d'uma nódoa verde-escura, crescia a erva, que invadia o antigo jardim. (cap. I)
2. Comme ces grands bœufs que, dans mon enfance, je ruminais l'amère pâture de mes souvenirs.	Como os bois corpulentos, que eu via na minha infância [...] eu ruminava o pasto amargoso da minha infância. (cap. I)
3. Et le promontoire de roches brunes, devant moi, ne cessait d'allonger, dans le flanc de la mer, son grand bras menaçant.	[...] e o promontório de rochas pardacentas, ante mim, alongava sempre, no flanco do mar, o seu grande braço minacissimo. (cap. I)
4. Si je me suis volontairement exilé dans cette affreuse solitude, c'est, parce que, pour malheur, j'ai aimé et j'aime encore.	Se voluntariamente me exilei n'esta horrida solidão, é por que, por desgraça minha, amei, e amo ainda. (cap. II)
5. [...] j'étais rêveur, ému, tremblant devant elle.	[...] diante d'ella, tremia, commmovido pelo extasis. (cap. II)
6. [...] les grands plis de sa robe de velours grenat tombaient tout droits sur ses petits pieds cambrés et s'appuyaient en arrière sur le sol;	[...] as grandes dobras do seu vestido de veludo-granada, caíam-lhe verticais sobre os pés arqueados, e a cauda firmava-se no chão; (cap. II)
7. [...] de pureté qui m'irritait et me ravissait.	[...] de pureza que me irritava e endoudecia. (cap. II)
8. Ainsi les reines et les impératrices doivent aimer leurs amants. C'est pour cela, d'abord, que je commençai à souffrir et que vous me voyez ici.	As rainhas e imperatrizes devem amar assim os seus amantes. Foi por isso que eu, desde o princípio, soffri, e vim até este extremo em que me vêdes. (cap. II)
9. [...] je m'en allais errer [...], roulé dans mon manteau et confondu. Elle était femme jusqu'au bout des ongles.	[...] errava eu [...] rebuçado e confundido Era mulher até ás pontas dos cabellos! (cap. II)
10. [...] je lissais des mains le couvre-pied capitonné de mon lit.	[...] e alizava com as mãos o tapete de cadarço do meu leito. (cap. III)
11. Elle traverse ses appartements déserts. Elle passe. Elle presse la pêne de la serrure. Elle sort. Elle descend. Elle se glisse le long des murs. Je vais la voir!	Atravessa as salas desertas. Passa. Roda a chave. Sae. Desce. Sae. Corre cozida com as casas. Vou vêl-a! (cap. III)
12. [...] de l'entendre me dire "tu" de sa voix soyeuse...	[...] E ouvil-a dizer "tu" com aquela voz musical! (cap. II)
13. Et comme nous nous dévorions de caresses. [...] À deux genoux, désesperé, je me jetais devant elle, j'enlançais sa taille souple de mes bras, et elle, se cambrant sous mon étreinte, m'appuyait la paume des mains sur le front, me tenait doucement en arrière et détournait la tête comme si elle avait eu peur de mes yeux.	E como era aquelle devorar-m'o-nos de carícias! [...] Frenetico, de joelhos, cingia-a pela cintura quebradiça, e ella, oscillando entre os meus braços compressores, tomava-me a face entre as suas mãos, affastava-a com meiguice, encarava-me, e voltava o rosto como se os meus olhos aterrassem. (cap. IV)
14. [...] et touchait à tout.	[...] E em tudo bulia. (cap. IX)
15. [...] détaché de tout, je planais sur tout.	De tudo segregado, tudo via d'alto. (cap. X)

16. Il y avait surtout de certains jours où son regard se laissait plus humainement pénétrer, où ses lèvres s'unissaient avec une expression de méditation plus affectueuse [...]. J'étais heureux! mais j'allais bientôt cesser de l'être.	Dias tinha ella que era possível traduzil-a nos olhos, quando cerrava os lábios n'uma expressão de meditar mais affectuoso [...]. (cap. x) Eu era feliz! Mas a desgraça já vinha perto. (cap. xi)

Ocorrem adequações precisas do sentido e da forma na substituição de dois adjetivos por um nome composto (ex. 1); as metáforas, as imagens e as tendências hiperbólicas têm um sentido muito semelhante, mas a sua *lettre* acentua a tendência vernacular do tradutor cuja voz, tal como já foi dito, não suscita estranhezas no texto português (ex. 2). No que diz respeito às marcas de oralidade e ao vernacular, sobressai muitas vezes uma formação das palavras de tom mais veemente, mesmo quando se trata de situações próximas nas duas línguas. É o caso de "amargoso" (ex. 2), que corresponde a um nível de língua mais popular e que seria facilmente traduzido por "amargo", ou nos exemplos 3 e 4 em que o superlativo e a repetição dos possessivos não existem no texto francês, mas que evocam traços sistemáticos no estilo dos romances do tradutor. Em relação com o estilo de Camilo, note-se a combinação de palavras arcaicas (ex. 9) e vocabulário clássico (ex. 15), procedimento que denota a sua originalidade e um certo gosto pelo antigo, mesmo quando não há equivalentes adequados na fonte. Ainda sobre o estilo e a incrementação no sentido das palavras, registe-se as adições de "extasis" (ex. 5) e "musical" (ex. 12), ambas sem correspondências em francês, no entanto mais coerentes com a passagem narrativa sobre o amor e a beleza da personagem, e também as opções (exs. 7 e 8) para o verbo "endoidecer" de conotação bem mais forte que "enchanter/ravir" ou ainda um sentido mais intenso no adjetivo "extremo", também sem correspondência em francês, embora as qualidades figurativas e metafóricas do original não deixem de ser mantidas. Na descrição do vestido de Fanny (ex. 6), surge uma espécie de paráfrase para melhor facilitar a compreensão de certos detalhes do real, isto é, o tradutor adapta o conteúdo ao serviço da sua vernacularidade e da sua cultura: "cauda" em vez de "fundas pregas do vestido". Mas esta tendência linguística toma amiúde em conta a composição do som e do sentido, sobretudo quando se trata da tradução de provérbios ou de frases exclamativas, situações em que se anulam as obscuridades inerentes à estranheza da língua francesa (ex. 9).

A fuga à sintaxe francesa (exs. 13 e 16), concretizada pelo uso de hipérbatos, a transformação do nome em verbo e vice-versa e ainda a omissão de determinantes desfiguram, por vezes, a literalidade, acentuando a distância entre as duas línguas, mas nunca anulam o sentido. Neste contexto, parece-nos

haver uma captação distorcida de sentido na passagem relativa à decoração do quarto de Roger (ex. 10). Esta contorção deve-se a uma estratégia de anexação, quando o tradutor suprime as diferenças linguísticas e culturais para as assimilar às normas e aos valores da cultura recetora. A expressão "tapete de cadarço" integra-se perfeitamente nos hábitos vocabulares da língua portuguesa, ao contrário de "couvre-pied capitonné", que tanto o tradutor como o seu público deviam provavelmente desconhecer.

Para finalizar, acrescentemos o problema dos ritmos. Por vezes, o tradutor modifica a ordem das palavras ou reduz-lhe o número, destruindo deste modo a tensão rítmica do original, opção suscetível de ocasionar várias aliterações ou até sonoridades mais dinâmicas (ex. 11), que obrigam a certas omissões ou repetições, apesar da concentração narrativa ou da precisão do diálogo. Em consequência, é assim que estas zonas textuais apresentam uma escrita-tradução mais em consonância com a semântica rítmica e a "prosódia vernacular" de Camilo Castelo Branco autor.

3. Conclusões

Este comentário permite-nos considerar Camilo como um tradutor híbrido. As opções expostas revelam-no consciente de que uma tradução permite sempre que um texto se manifeste de forma renovada. Nestes casos, Camilo parece reclamar uma certa alteridade/autoridade para a sua voz de tradutor. No entanto, só em casos isolados esta visibilidade é sentida — como aliás acontece noutras das suas traduções — pois, na maioria das vezes, o pensamento ou as intenções e as informações factuais são comunicadas, respeitando o texto traduzido o carácter das línguas de partida e de chegada. Em suma, os esforços postos neste trabalho mostram que o tradutor não o fez de forma mecânica, visto que o texto original não ficou perdido: a tradução é mais um eco do original e, pelo menos, tão eficaz quanto ele (de Man 1986: 75-105). É por isso que, no sentido de Benjamin e Derrida, sentimos esta tradução como uma sobrevivência, uma renascença, mas não uma cópia (Bassenett 1992: 303).

A contradição caracterizou quer a vida quer a obra de Camilo. Por isso, a tradução dum romance realista por um autor prioritariamente romântico fez-nos refletir acerca da questão da verdade realista com as correspondentes implicações na configuração dos dois textos. Apesar de as tendências tradutórias do século se fazerem sentir nalgumas passagens, como já foi referido, esta dúvida dissipou-se perante o trabalho dum tradutor que procura a verdade linguística e que acaba por nos oferecer uma criação paralela, recíproca, contudo autónoma.

Uma outra das nossas preocupações ligava-se ao prestígio de Camilo enquanto grande autor. Os intelectuais portugueses do século xix preocupavam-se com um maior aperfeiçoamento da competência linguística nacional, isto é, com uma conceção de língua capaz de exprimir uma continuidade mental mobilizadora de fórmulas correntes e quotidianas. E a causa da debilitação da língua portuguesa era certamente o contacto com a *praxis* da língua francesa. Camilo deveria ter conhecimento das polémicas entre os pensadores consagrados do seu tempo que, como sabemos, em questões de tradução se debatiam ora em torno da revitalização de arcaísmos e repúdio de galicismos, ora entre pureza da língua e expressão fiel (Venâncio 1994: 115-117). Ainda no âmbito das traduções de Camilo, nomeadamente no caso da tradução indireta do *Livre de Lazare* de Heine, em 1871, sublinha-se a destreza no uso da propensão vernacular e na prolepse, o que evidencia uma tradução portuguesa dinâmica e cuidada, inversamente à sua fonte francesa, que era apenas um texto sóbrio (Venâncio 2001: 4).

Esta conjuntura, marcada pela caricatura da língua e cultura francesas, levou-nos a acreditar que Camilo pudesse ter feito uma tradução controversa e etnocêntica de *Fanny*. No entanto, a maior parte do tempo, ele seguiu critérios de textualidade análogos ao original, pois revela-se um tradutor-autor que dá prioridade ao original e tira proveito (por vezes o máximo) dos recursos disponíveis duma outra (a sua) língua/cultura. Tal como afirmou Vasco Graça Moura citando Steiner, o que queremos dizer é que "a tradução, como recriação, também implica a dignidade da grande criação literária para poder repercutir num cânone" (Moura 2013: 329). E este paralelismo adequa-se plenamente a Camilo tradutor e autor, aliás, tudo

> nos leva à tradução e à margem de irredutibilidade específica de cada língua e às constantes tentativas para superar essa margem, de tal modo que a história do homem como que é uma história da tradução permanente. [...] Uma *démarche* intelectual que procura integrar o mundo e as suas múltiplas realidades humanas, éticas, culturais e políticas [...] (*ibid*.: 303)

Deste modo, permitimo-nos acrescentar que Camilo tradutor (e autor) é um paradigma que facilmente se associa às frases de Robert Davreu, a propósito de *Berman, penseur de la traduction*:

> Entre la littéralité et le sens, entre le sens sensible et le sens intelligible, entre la parole et la langue, entre l'image acoustique et le concept, entre la langue-source et la langue-cible, entre le dit et l'écrit, [...] le traducteur hesite sans cesse, écartelé entre des fidélités contradictoires, en quête dans sa langue d'une tension — au sens où l'on parle de la tension d'un organisme vivant, ou d'un

> accord musical, ou d'un fil (de funambule, par exemple), au sens aussi d'une intensité et des variations d'intensité — analogue à celle de l'œuvre dans sa langue. (Davreu 1986: 23)

A substanciar esta afirmação, lembremos ainda as críticas e reflexões feitas a traduções literárias — considerações donde se podem retirar preceitos sobre Tradução —, que desvelam e engrandecem a complexidade da obra camiliana. No cruzamento de olhares sobre a "diversidade de formatos discursivos" (Rodrigues 2011: 610), apontemos, apenas a título de exemplos, as polémicas em torno da tradução portuguesa de *Fausto*, da responsabilidade de António Feliciano de Castilho, e da tradução parcial de *O Génio do Cristianismo* de Chateaubriand, da autoria do próprio Camilo. Ou ainda, numa outra dimensão da obra do escritor, o caso das apreciações feitas ao trabalho de Fr. Domingos Vieira, em que considera a tradução como "um serviço cultural fecundo" e a tradução da *Doutrina Cris*tã do humanista francês Lhomond como um texto merecedor de grande estima, "não só pela atividade da leitura como pelo *donaire*, vernacularidade e índole portuguesa" (Azevedo 2011: 13-16)[11].

Assim, se na verdade as vivências de Camilo se repercutem nos seus romances, também podemos aceitar que a sua própria cultura dependeu do "clima espiritual" (Coelho 1946: 299) da época e das leituras nacionais ou estrangeiras subjacentes aos seus gostos estéticos e ao interesse pelas traduções[12]. De forma recíproca, o fascínio pela obra de Camilo continua na cultura portuguesa e assume nas culturas estrangeiras intertextualidades sob formas abrangentes de tradução, seja ela mais no domínio da linguística, da literatura, do cinema ou da pintura[13], o que mais uma vez prova o valor e a intemporalidade cultural do fenómeno tradutivo e, na ocorrência, da obra camiliana. Aliás, o poema colocado em epígrafe, de Vasco Graça Moura, também ele tradutor de excelência, recriando e restituindo um conjunto de homologias, convincentes e

---

[11] Sobre Camilo enquanto crítico das traduções de Fr. Domingos Vieira, leia-se Carlos Moreira Azevedo, *Ordem dos eremitas de Santo Agostinho em Portugal (1256-1834)*. Edição da Coleção de Memórias de Fr. Domingos Vieira, OESA, Centro de Estudos de História Religiosa, UCP, 2011, pp. 13-16.

[12] Jacinto Prado Coelho, *Introdução ao estudo da novela camiliana*, revela a ambiguidade de Camilo antipatizar com a cultura francesa, embora fosse como que "viciado" por quase todos os seus autores. Essa relação ambivalente permitia assim que a intertextualidade com essas obras fosse um fenómeno inevitável, pp. 39-40.

[13] Além das recentes traduções de romances de Camilo para variadas línguas, nomeadamente chinês, japonês e mirandês, veja-se as informações fornecidas na dissertação de Daniela Maria Vaz Daniel, *Leituras e leitores de C. C. Branco*, pp. 43 e segs, nomeadamente sobre a receção de Camilo nas artes plásticas, no cinema e no teatro (Júlio Pomar, Paula Rêgo, Manuela de Azevedo, Manoel de Oliveira, entre muitos outros).

literariamente eficazes, não será também uma tradução da memória cultural e afetiva da herança de Camilo?

Concluamos: a par do romance, a tradução ocupa também um lugar importante na extensa obra de Camilo Castelo Branco. O romance de Ernest Feydeau que temos vindo a estudar foi interdito entre nós durante a maior parte dos anos do Estado Novo, motivo que, entre os demais fatores, deve ter despertado a curiosidade de o conhecer. Assim, entre 1861 e meados do século xx, a sua leitura em português foi continuamente possível, pois houve pelo menos nove reedições da mesma tradução[14], o que neste caso parece ter contrariado a necessidade sempre sentida da renovação das traduções ou, por outras palavras, os leitores parecem ter esperado da tradução uma obra "de autor" do próprio tradutor.

É deste modo que mais uma vez se prova que apesar da "distância" entre original e tradução foi possível a comunicação e ambas as culturas enriqueceram. Por razões literárias ou meramente económicas, ou por causa da projeção de dramas pessoais, o facto é que o sucesso da tradução de Camilo, tal como o da sua fonte, continuou (e continua) na memória cultural coletiva, facto atestado pela continuidade das suas reedições.

Bibliografia

Azevedo, Carlos M. 2011. *Ordem dos eremitas de Santo Agostinho em Portugal (1256-1834)*. Lisboa: Edição da Coleção de Memórias de Fr. Domingos Vieira, OESA, Centro de Estudos de História Religiosa / UCP.

Azevedo, Manuela de. 1957. *Camilo e Fanny, Comédia dramática em 3 actos e 5 quadros*. Lisboa: Sociedade de expansão cultural.

Bassnett, Susan e André Lefevere. 1992. *Translation / History / Culture, a source*book. London: Routledge.

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

Buescu, Helena E. C. 1995. *A lua, a literatura e o mundo*. Lisboa: Cosmos.

Cabanès Jean-Louis. 2001. Ernest Feydeau, *Fanny*, Éléonore Roy-Reverzy (ed.). *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n.°8. Paris: Champion, 263-264. https://www.persee.fr/doc/cejdg_1243-8170_2001_num_1_8_1105_t1_0263_0000_2 (Último acesso 16.3. 2019)

Cabral, Alexandre. 1988. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Editorial Caminho.

Castelo Branco, Camilo F. B. 1903 (1861). *Fanny: estudo por Ernest Feydeau, Romance trasladado para portuguez, da decima oitava edição*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira Livraria Editora.

Castelo Branco, Camilo. 1862. *Memórias do Cár*cere. Porto: Viúva Moré Editora.

Coelho, Jacinto do P. 2001 (1946). *Introdução ao estudo da novela camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 3.ª edição.

[14] 1903, 3.ª ed. / 1914, 4.ª ed. / 1921, 5.ª ed. / 1924, 6.ª ed. /1929, 6.ª ed. / 1957, 7.ª ed.

Coelho, Jacinto P. (dir.). 1960/1973. *Dicionário de literatura. Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira e Literatura Galega, Estilística Literária*, 5 vols. Porto: Liv. Figueirinhas, 160-163.

Daniel, Daniela M. 2010. *Literaturas e leitores de Camilo Castelo Branco, em particular Agustina Bessa Luís*. Covilhã: Universidade da Beira Interior (dissertação). https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/1823/1/O%20Mestrado.%20Daniela.pdf (último acesso 25.5.2019).

Davreu, Robert. 1986. "Antoine Berman, penseur de la traduction". *Po&sie* 37: 20-25.

Feydeau, Ernest-Aimé. 1859 (2.ª ed). *Fanny: étude*. Amyot: Paris.

Feydeau, Ernest-Aimé. 1860 (18.ª ed). *Fanny: étude*. Amyot: Paris.

Freitas, Senna J. 2005. *Perfil de Camilo*. Lisboa: Edições Caixotim/UCP/ FCT.

Firmino, Jessica F. 2013. *A gênese de uma tradução de Camilo Castelo Branco: História de Gabriel Malagrida*. Lisboa: Faculdade de Letras (Dissertação) http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10142/1/ulfl148004_tm.pdf (último acesso 18.3.2019).

Joachim, Maria Helena Paiva. 1971. "Nota Preliminar", in *O Romance dum Rapaz Pobre, de Octave Feuillet* (tradução de Camilo Castelo Branco). Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

Lourenço, Eduardo. 1994. "Situação de Camilo", in *O Canto do signo — Existência e Literatura 1957-1993*. Lisboa: Editorial Presença, 219-226.

Man, Paul de. 1986. "Conclusions: Walter Benjamin: The Task of the Translator". In *The Resistence to Theory, Theory and History of Literature*, Vol. 33, Minneapolis / London: University of Minnesota Press, 73-105.

Moura, Vasco G. 2013. *Discursos vários poéticos*. Lisboa: Babel.

Oliveira, Maria Antónia Neves N. 2010. *Os Biógrafos de Camilo*. Tese de doutoramento apresentada na FSCH da UNL. https://run.unl. Pt/bitstream/10362/5568/1biografos_camilopdf (com último acesso em 21.4.2019).

Racine, Jean. *Andromaque*. 2006. Tradução de Vasco Graça Moura, Prefácio de Alzira Seixo. Lisboa: Bertrand, 10-11.

Réverzi, Éléonore. 2009. "Madame Bovary: Fanny d'Ernest Feydeau. Savoirs de l'écriture". In Rey, Pierre-Louis Rey & Séginger, Gisèle (dir), *Madame Bovary et les saviors*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 273-286.

Rodrigues, Sónia C. V. 2011. *Estrutura e funcionamento da interação verbal polémica: contributo para o estudo da polemicidade em Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Teyssier, Paul. 1994. "Camilo tradutor de Chateaubriand." In *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos* (24-29 de junho de 1991). Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 679-695.

The Project Gutenberg EBook of *Fanny: estudo, by Ernest Feydeau* https://www.gutenberg.org/ebooks/30571 (último acesso 16.3.2019).

Venâncio, Fernando. 1994. "Uma polémica portuguesa em 1842". *Revista Colóquio/Letras. Notas e Comentários*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 115-117.

Venâncio, Fernando. 1998. *Estilo e Preconceito. A língua literária em Portugal na época de Castilho*. Lisboa: Edições Cosmos. Disponível *online* em https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/outros/antologia/a-contextura-um-conceito-polemico-no-seculo-xix/763 (último acesso 16.4.2019).

Alberto Figueira Jardim, um anglófilo esquecido

Jorge Bastos da Silva
Universidade do Porto
Centre for English, Translation, and Anglo-Portuguese Studies

Resumo O presente estudo procura caracterizar o perfil intelectual do anglófilo madeirense Alberto Figueira Jardim (1882-1970), atendendo nomeadamente aos seus ensaios de historiografia e/ou crítica literária e ao seu trabalho como tradutor. O estudo procura evidenciar alguns dos modos pelos quais as duas atividades se interseccionam, porquanto o crítico literário se mostra interessado em considerar o labor tradutivo de outros (é o caso da tríade formada por Omar Khayyam, Edward Fitzgerald e Friedrich Rosen) e em praticar ele mesmo a tradução, que enxerta na tecedura da ensaística. Esta torna-se assim um repositório de exercícios de divulgação da poesia inglesa, a par de análises temáticas e estilísticas e de apreciações valorativas. De maneira especial, é o que se verifica em dois volumes intitulados *Os Idílios de El-Rei*, de 1961 e 1964, dedicados à poesia de Alfred Tennyson e que figuram com proeminência na história da receção deste autor entre nós. Algumas estratégias de transposição e adaptação da obra tennysoniana adotadas por Jardim são sucintamente apontadas no nosso estudo, e é realizado um levantamento das referências anglófilas do autor que demonstra a preponderância do século de Oitocentos no conspecto das suas leituras.

1.

Injustamente esquecido no panorama dos Estudos de Tradução e dos Estudos Anglo-Portugueses, Alberto Figueira Jardim (1882-1970), natural da ilha da Madeira, foi educado num colégio interno jesuíta em Inglaterra e formou-se em Direito na Universidade de Coimbra. Foi professor no Liceu de Pedro Nunes, em Lisboa, e, mais tarde, reitor do Liceu de Jaime Moniz, na cidade do Funchal. Nesta dedicou-se à advocacia e veio a ser juiz, além de desempenhar cargos na administração regional. Foi eleito membro correspondente da Academia das Ciências de Lisboa em 1965[1]. A despeito desta distinção, a sua obra parece ter tido reduzido impacto, fruto, talvez, da circunstância de o autor ter residido por muito tempo no relativo isolamento da vida insular, afastado dos

[1] Consulte-se a resenha biográfica de Luiz Peter Clode (s.d.: 263-264) e o verbete da *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (Anón. 1964). A primeira destas fontes refere "Benmont College" como nome da escola, mas cremos tratar-se do prestigiado Beaumont College em Berkshire, pelo qual, ao longo de décadas, passou um bom número de figuras da elite britânica, nos domínios cultural, político e militar, e que acolheu também estudantes privilegiados de muitos outros países.

círculos intelectuais da metrópole; e, complementarmente, supomos, em consequência de ter feito sair a expensas próprias a maior parte das suas obras em volume, decerto com as possibilidades de circulação caracteristicamente restritas das edições de autor. Alberto Figueira Jardim é, no entanto, um anglófilo credor do empenho de lhe ser desenhado um perfil, ainda que breve, a aguardar mais detalhadas análises.

Além de autor de obras de temática regional e sobre assuntos relacionados com as artes plásticas[2], e ainda de artigos sobre literatura e educação publicados em jornais diversos, A. F. Jardim foi poeta e dramaturgo, posto que de acanhado recorte[3]. Mais importante para os nossos propósitos é o facto de ter dado à estampa um relevante conjunto de livros versando temas britânicos, evidenciando uma anglofilia que estava longe de ser qualidade comum a muitos dos seus contemporâneos portugueses. Desse edifício, a primeira pedra de monta é o longo ensaio *O Poema de Omar Khayyam*, publicado em partes nos volumes VII e VIII (1931-32) da revista *Biblos*, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, e editado como separata no ano de 1932. A obra mais ambiciosa, porém, tardaria um bom quarto de século. Intitula-se *Estudos sobre Literatura Inglesa*, cujos dois tomos vieram a lume em 1958 e 1960. A esta coletânea seguiram-se, como obra também maior, dois volumes dedicados à poesia de Alfred, Lord Tennyson, sob o título *Os Idílios de El-Rei*, em 1961 e 1964.

Sem prejuízo para o realce devido a esses três momentos, sobre os quais nos debruçaremos nas secções seguintes, é de assinalar que o conhecimento da cultura e da literatura anglo-saxónicas se encontra disseminado desde os escritos das primícias literárias de Alberto Jardim. Logo no apontamento preambular de *Amostras*, recolha de poesia com data de 1915, é confrontado o leitor com uma citação de Percy Bysshe Shelley atinente à distância que separa a pobreza das palavras e os anelos do espírito do poeta (Jardim 1915: 11)[4]. O título *Amostras* como que reflete o idealismo dos versos shelleyanos. As páginas deste livro compreendem ainda "The Embroidery-Makers" — tradução de soneto de A. F. Rodrigues encimado pela inscrição "Flora Madeirense —, As Bordadeiras" (*ibid.*: 47-49)[5]. Desse poema "na língua de Shakespeare" declara Jardim que

---

[2] É o caso do opúsculo *As Artes Novas e o Conceito do Belo*, com data de 1960.

[3] Veja-se *Galatêa*, drama de tema clássico, de tonalidades artificiais, arcaizantes e hieráticas, publicado em 1919, que é reescrita de uma obra do poeta simbolista francês Albert Samain.

[4] Trata-se dos versos 587-590 de *Epipsychidion* (cf. Shelley 1971: 624).

[5] Alberto Jardim haveria de traduzir para inglês, em 1938, *Le Climat de Madère*, de Hugo Carvalho de Lacerda Castelo Branco, mais conhecido como Almirante Lacerda (*The Climate of Madeira*).

> traduz livremente o soneto portuguez que o precede. O interesse do ultimo é de curiosidade. A lingua ingleza é refractaria ao soneto, pelo menos como forma estereotypada. O soneto é um produto latino; tem toda a feição symtética do pensamento latino; na sua estrutúra, na sua métrica, nos seus intimos segredos rytmicos e de rima, todo ele se amolda ás linguas de raizes polysylábicas, de cuja nativa musicalidade parece brotar como a flôr do tronco materno. Sob as brumas do Norte vive como uma planta d'estufa, cultura precária e forçada. Na poetica ingleza, classica e moderna, o seu prestigio é relativamente diminuto, e como carece d'espontaneidade afecta por vezes fórmas irregulares, extranhas, caprichosas, chegando em Shelley (oh anomalia!) a ter mais ou menos do que quatorze versos. Bem sei que alguns, como Dante G. Rossetti, praticaram em inglez o soneto regular com grande persistencia, mas os resultados que d'um modo geral obtiveram antes apoiam do que condenam a minha tése. E será absolutamente destitiudo [*sic*] de significação o facto do chefe da escola prerafaelista ser de raça italiana como indica o seu nome (aliás de uma tão empolgante e evocadora resonancia literaria)? (*ibid*.: 58-59)

Não podem deixar de suscitar estranheza estas considerações, de um texto intitulado "A Propósito...", de teor apologético, com que o autor encerra a brochura. Causa espécie a ideia da condição exótica da forma do soneto face à poesia daquela língua que tem como representante por antonomásia o lírico dos famosos *Sonnets* dedicados ao *onlie begetter*. De modo similar, surpreende que Jardim pareça atribuir a poetas ingleses uma singularidade no cultivo da forma tomando licença de lhe alterar o número canónico de versos, como se não o houvessem feito Francesco Berni, Michelangelo Buonarroti, Albert Samain (que Jardim conhecia), Rilke e outros. Seja qual for o grau de acerto de tais afirmações, porém, descortinamos aí a tentativa de aquilatar de uma especificidade da literatura anglo-saxónica, desiderato que Alberto Jardim prosseguirá por muitos anos em trabalhos sucessivos.

Outrossim, *Galatêa: Fábula Trágica em Dois Actos*, drama de 1919, apresenta em apêndice um texto explicativo para o qual Byron é chamado a pretexto de se debater o problema da desvirtuação da matéria lendária ocorrida quando são ultrapassados os limites próprios da sua reinterpretação criativa. Questiona-se Jardim, em modo de pergunta retórica: "Tivesse Byron chamado Ulysses a Childe Harold: acaso teria dado a versão moderna da Odyssêa?... A 'modernisação de um mito antigo' presupõe a sua conservação" (Jardim 1919: 137).

Duas observações genéricas têm aqui cabimento. Por um lado, parece ter Alberto Jardim entranhado o hábito de convocar referentes anglo-saxónicos para os seus lances de autodefinição. Em *Relicário*, volume no qual, em idade avançada, recolheu alguns trechos poéticos selecionados, encontra-se uma

alusão a *The Merchant of Venice* a dar o mote ao ensejo de recuperar para efeitos de antologia os "esfarrapados fragmentos" aí reunidos (1964b: 6). Em tom de certo desprendimento auto-irónico, até, Jardim escreve:

> Confesso desde já: moveu-me um pouco de piedade saudosa, porisso que, como disse Júlio Dantas, "na nossa mocidade começamos, como toda a gente, por um livro de versos", e, como disse Shakespeare ("Mercador de Veneza", discurso da advogada Pórtia sobre as sete idades do homem), essa fase é aquela em que compomos odes aos cílios da namorada... (*ibid*.: 5)[6]

Por outro lado, assomam os períodos romântico e vitoriano como pedras-de-toque de Alberto Jardim, seja enquanto leitor e crítico, seja, como veremos, na qualidade de tradutor. Vale mencionar desde já que a centralidade desses referentes não é isenta de ambivalências. Estas exprimem-se, por exemplo, nos parágrafos de abertura de *O Poema de Omar Khayyam*, a pretexto do acaso que fez deparar a Dante Gabriel Rossetti, numa livraria, "um exemplar amarelecido" do até então descurado livrinho de Khayyam-Fitzgerald:

> [Aquele] grande poeta-pintor foi um dos iniciadores e um dos principais propugnadores do movimento "pre-rafaelita", graças ao qual a arte e a literatura inglesas tiveram, na última parte do século XIX, uma renovação brilhante. Antes dêste renascimento as letras e a arte inglesas estavam mergulhadas no atoleiro vitoriano. O formalismo académico mais ignaro e a sensaboria mais hipócrita e anémica sobreviviam a modalidades que haviam correspondido à ambiência e à mentalidade duma época muito diferente. Sem os pre-rafaelitas, essa arte e essa literatura teriam jazido no mesmo marasmo, verosìmilmente, até a grande guerra. (1932: 6)

As ambivalências aludidas manifestam-se de modo ainda mais vigoroso, e com tintas de escândalo político-ideológico, no artigo "Quando Vitória Reinava — Ideias e Factos", vindo à luz em 1966 nas *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*. Aí, Jardim verbera "o *leit-motiv* da superioridade racial", que chega a apodar de "psicose" (1966: 68, 73) e que, entende, determina o relacionamento dos Ingleses com as outras nações e com o seu próprio Império, cujo apogeu se situou historicamente no Período Vitoriano. Tivemos já oportunidade de conjeturar que o tom de aguda animosidade e alguns dos tópicos específicos deste escrito de Jardim, como seja o tráfico de escravos, podem dever-se à posição assumida pelo Reino Unido perante a guerra então travada

---

[6] Em rigor, o passo aludido pertence a *As You Like It* e não a *The Merchant of Venice*. É Jaques quem expõe o conceito das sete idades do homem (Acto II, cena VII, versos 139-166; cf. Shakespeare 1989: 55-57).

pelo Estado português nas suas colónias africanas (cf. Bastos da Silva 2017: 188 n. 46).

2.

O opúsculo consagrado por Jardim ao poema de Omar Khayyam ostenta um subtítulo revelador: *Curiosidade Literária Inglesa*. A epígrafe denota que nem sempre é linear a destrinça entre orientalismo britânico, orientalismo luso e anglofilia portuguesa. Até certo ponto, pode dizer-se que nessas porosidades, nesses interseccionamentos, se esbate a identidade própria da obra de Omar Khayyam. No presente estudo, todavia, *pace* Edward Said, não pretendemos aflorar as sinuosidades do orientalismo como ampla construção académica e ideológica, minada por mais ou menos ingentes falácias; limitaremos a análise a um trajeto percorrido rente ao texto do ensaio.

Abre-o Jardim com transcrição de um juízo atribuído a Tennyson segundo o qual o poema do século xii apresentado por Edward Fitzgerald é "the best translation ever made" (Jardim 1932: 5). Jardim não se coíbe de glosar eloquentemente o elogio feito pelo Laureado da rainha Vitória. "O que são os *Rubaiyat* de Fitzgerald?", pergunta.

> São uma tradução da colecção dos versos do poeta persa medievo, Omar Khayyam. São uma tradução para versos ingleses. Mais, para versos tendo a mesma forma prosódica do original persa, até no tocante ao sistema de rimas. Representam pois o feito supremo em matéria de tradução. É esta a primeira justificação do *veredictum* tennysoniano. A segunda está na perfeição artística e intrínseca beleza literária da versão inglêsa considerada independentemente do original. (*ibid*.: 7-8)

Fica assim exarado, em termos absolutos, o critério definidor de uma tradução exímia, critério que aparenta privilegiar, sobre quaisquer outros, os conseguimentos estético-formais do texto produzido pelo tradutor.

Antes de se deter sobre a tradução em si mesma, porém, Jardim cuida de caracterizar o autor muçulmano não apenas como poeta mas também enquanto filósofo, matemático e astrónomo, frisando o timbre peculiar da sua obra face ao contexto formado pela poesia persa, "eivada dum verbalismo excessivo que se compraz no pleonasmo, que se expande em riquezas de expressão às quais não corresponde uma justa proporção de pensamento ou emoção". A poesia de Omar, pelo contrário, é condensada, decerto porque "a sua faculdade matemática [regulava] a fantasia": "O seu lirismo, como o seu pessimismo filosófico, tem formas sintéticas admiráveis, e uma das belezas da tradução de

Fitzgerald reside precisamente na sua fidelidade nêsse ponto ao original" (*ibid.*: 12, 13). Em paralelo, Jardim sublinha a antipatia do Islão ortodoxo às "opiniões filosóficas de Omar", que teria a atitude de um "livre-pensador" (*ibid.*: 13, 14). O ceticismo de Omar, segundo Jardim, é "o fundamento duma resignação que o conduziu directamente ao epicurismo raciocinado", que concilia as volúpias da vida — o vinho, a paisagem, o amor da mulher — com a consciência da fatalidade (*ibid.*: 20)[7]. Depreende-se que o ensaísta traduz documentos islamo-persas a partir da biografia de Omar aposta ao poema por Fitzgerald, entre outras fontes.

Alberto Jardim concebe o trabalho de Fitzgerald como uma obra de restauro, de reconstituição filológica. Perante as arbitrariedades da transmissão do texto de Omar através dos séculos, o autor vitoriano soube restituir-lhe "a sua ordem de arrumação", alcançando efeitos "orquestrais" (cf. *ibid.*: 18-19, 47-48). Sobre isso, trasladou o poema com excelente emprego de recursos estilísticos, alguns deles "valores [...] privativos da forma inglesa" (*ibid.*: 32). O próprio Jardim não se supõe capaz de mobilizar semelhantes recursos quando, em rodapé, fornece traduções em prosa dos versos que transcreve (na maior parte dos casos, quadras citadas na íntegra).

Para apurar o conhecimento da harmonia que lhe caracteriza, quer a perceção do mundo, quer a forma poética, Omar Khayyam é confrontado com o americano Henry Wadsworth Longfellow, cuja poesia Jardim também traduz (cf. *ibid.*: 21-24). Mas é sobretudo numa outra comparação que o crítico se demora, atentando na tradução alemã da poesia de Omar assinada por Friedrich Rosen, de 1909, comparação facilitada pela circunstância de ter sido aí respeitado o mesmo esquema prosódico. É com base nos trabalhos de Rosen que Jardim alarga a sua perspetiva de modo a albergar alguns elementos acerca da transmissão da obra de Omar e da cultura islamo-persa que a informa. O volume de Fitzgerald, com efeito, apresenta-se desprovido de um aparato crítico-documental análogo àquele que foi elaborado por Rosen, tendo, ao invés, uma "qualidade dominante de pura obra de arte", na ótica de Jardim (*ibid.*: 37). Ademais, Rosen traduz 152 *rubai*, enquanto Fitzgerald verte apenas 75[8]. No plano das apreciações qualitativas, por seu turno, entende Alberto Jardim que

---

[7] Na apologia das sensualidades báquicas adivinha Jardim uma possível ironia que constitui uma afinidade profunda entre o poeta persa e caracteres recorrentes da poesia inglesa (cf. *ibid.*: 27).

[8] Perante um *rubai* de Rosen omisso em Fitzgerald, adianta Jardim a sua própria tradução inglesa (cf. *ibid.*: 45-46).

> Rosen maneja a versificação, sob a forma exótica do *rubai*, com uma correcção, uma facilidade e uma elegância a que a comparação com a obra de Fitzgerald não traz prejuízo.
>
> Pôsto isto, como deveremos avaliar os dois trabalhos em confronto um com o outro? Pela forma, julgamos nós, que o próprio Rosen implìcitamente indica. Chama ao seu trabalho uma *tradução* e ao de Fitzgerald uma *adaptação poética* (*Nachdichtung*). Tomando êstes termos no seu sentido preciso, podêmos considerar que, sem embargo da fidelidade ao original que inegàvelmente existe em ambos os trabalhos, no de Rosen impera acima de tudo a erudição, o rigorismo literário, filológico e científico, e no de Fitzgerald a preocupação puramente artística e poética. (*ibid*.: 36-37)

Na sequência deste sopesar de méritos e estratégias, Jardim cauciona Rosen quando este se reclama de que a sua versão, "do persa, feita na Pérsia, tenta reproduzir o pensamento e a forma do original, conseguindo-o as mais das vezes com fidelidade literal", ao contrário do texto de Fitzgerald, cuja mesma perfeição poética se afasta do original (*ibid*.: 37).

Jardim quer ficar de bem com o Deus da poesia e com o Diabo da tradução: "O que vai dito não destroe a qualificação de *tradução* aplicada à obra de Fitzgerald por êste mesmo, por Tennyson e por costume geral. É uma tradução cujo rigorismo literal é condicionado pela criação dum poema de ordem genial." E acrescenta:

> O confronto das duas traduções evidencia a identidade de pensamento e ideias, a identidade mesmo de imagens. A tal ponto, em verdade, que a tradução alemã, sendo de facto uma tradução literal do original persa, pode não ser menos considerada, em muitos lugares, uma tradução livre da versão inglesa. (*ibid*.: 37-38)

Trata-se de um argumento convoluto com vista a sustentar que a tradução alemã oferece contraprova da fidelidade da versão inglesa ao original; é a sua marca de contrastaria, o seu garante de autenticidade. De feito, Jardim demora-se a cotejar o texto de Rosen com o de Fitzgerald, e a traduzir ambos, para concluir que as diferenças são ditadas pelas necessidades diversas das duas línguas de chegada, diferenças estilísticas e versificatórias que resultam em distinta ordenação de ideias e imagens mas não em ideias e imagens elas mesmas distintas. Em tudo isto, é de realçar que a alegada fidelidade de ambos os tradutores ao poema original não ultrapassa o estatuto de um pressuposto axiomático do exercício crítico. Neste, Jardim não faz efetivamente entrar o texto persa, decerto por não se encontrar habilitado para o ler.

3.

Os dois tomos de *Estudos sobre Literatura Inglesa* formam uma miscelânea muito desigual. A coletânea é tão rica de informes críticos (e criticáveis) que dela não podemos deveras dar conta num apontamento de modesta extensão; circunscrevemos a nossa leitura a três ou quatro ideias, sinopticamente, para lhe fazer sobressair o teor.

No primeiro volume, Alberto Jardim recupera o ensaio sobre *Rubaiyat* e irmana Fitzgerald com outras referências do século de Oitocentos: Percy Shelley, Byron, Dickens, Tennyson, Poe e Longfellow são nomes recorrentes. Retomando preocupações e juízos que nos são já familiares, Jardim diligencia caracterizar o século XIX na sua feição que se lhe afigura mais definitiva, debruçando-se assim sobre Vitória e o espírito do seu tempo (que também epitomará o espírito do seu povo), em que divisa traços vincados de sobranceria nacional, uma convicção arreigada de autossuficiência. "Ninguém no seu século foi mais vitoriano que a Rainha Vitória", declara, para prosseguir:

> A confiança no próprio destino e na ordem preestabelecida e divinisada das coisas e especialmente na da sociedade britânica, o culto da tradição e do formalismo, o apêgo às aparências e às convenções com desdem altivo pelas realidades amargas ou inconvenientes, a rigidez nas ideias e nos sentimentos, a incapacidade em se adaptar à inovação por pouco que fôsse inconoclasta [*sic*], a desconfiança e o desprezo pela livre crítica [a] não ser no campo da sciência pura (excepção notável), o género de austeridade que odeia tanto o desacato que lhe prefere a hipocrisia, um egocentrismo individual e colectivo que de nada duvida e não interroga: eis alguns traços da época e da rainha que tão bem a espelhou. A figura dessa mulher obesa, de perfil magestoso, severo e forte, menos sentada do que incrustada no seu *fauteuil* que se diria feito não de madeira mas do cimento armado das leis e dos costumes ancestrais da Inglaterra, dá a impressão da estabilidade, da inamovibilidade. (Jardim 1958: 13-14)

O tom censório, e mesmo de caricatura, é contrabalançado, entretanto, por concessões positivas, que todavia não redimem a cultura das Letras:

> Mas as próprias limitações, os próprios defeitos, do vitorianismo continham uma essência de força, senão de grandeza. Na ordem política e económica foram a condição, e talvez o primeiro factor explicativo, do poderio britânico. Na ordem moral e psíquica foram terreno propício onde germinaram sementes de progresao [*sic*] que interessaram a toda a humanidade. Em literatura, o vitorianismo foi, dum modo geral, um período de estagnação. Não podia deixar de o ser. (*ibid*.: 15)

Não era terreno fértil para a literatura de imaginação uma sociedade puritana, superficial e hipócrita, submetida ao "mero culto das conveniências", impregnada de um "conservantismo intransigente" (*ibid*.: 17, 18). Face a tal quadro de costumes e de mentalidade, invoca Jardim o lugar-comum do artista superior como indivíduo de exceção, do que dá dois exemplos. O primeiro é Tennyson, o Laureado que

> realizou o que parecia impossível num tal ambiente: ser um poeta original e todavia alcançar consagração pública e até burocrática. Tennyson, como verdadeiro poeta, poetisou o que parecia difìcilmente poetisável. Soube descobrir e fazer vibrar as cordas ocultas do sentimentalismo da alma vitoriana. (*ibid*.: 22)

O segundo exemplo é Swinburne: "Swinburne foi o único representante, em tempos vitorianos, da grande raça dos Byrons, dos Shelleys e dos Keats. Mas por isso mesmo nada tem de comum com o vitorianismo" (*ibid*.). De modos diferentes, tanto Tennyson como Swinburne são uma contradição da mentalidade do seu tempo. De certa forma, isto significa que se encontram em contra-corrente face ao espírito nacional.

Ao longo dos *Estudos sobre Literatura Inglesa*, Alberto Jardim oferece traduções dos trechos de poesia que transcreve e analisa, nomeadamente de *The Raven* e outros poemas de Poe (como se vê, nem toda a literatura contemplada é "inglesa" em sentido próprio). O autor que Jardim se empenha em caracterizar mais profundamente, quer do ponto de vista psicológico, quer do ponto de vista estético-literário, é Percy Bysshe Shelley. Jardim qualifica-o de "pontífice da Poesia" (*ibid*.: 169) e descreve-o como um idealista, um subversivo sincero — ao contrário de Byron (cf. *ibid*.: 155-157) —, um poeta que "vivia num mundo irreal, que a sua imaginação arquitectara. Todo o grande artista tem um pouco de D. Quixote" (*ibid*.: 181). Jardim destaca à vez *Alastor*, *Prometheus Unbound*, *Epipsychidion*, *The Cenci*, *Hellas*, "To a Skylark", enquadrando-os em episódios da vida do autor. Esses episódios contribuem para a apreensão do lastro emocional e temperamental que modelou não apenas cada composição singular mas toda uma personalidade poética, cívica e ideológica. A "tirania e as injustiças" sofridas em Eton, por exemplo, baseadas "num conjunto de preconceitos de ordem tradicional, patriótica, religiosa, etc.", fizeram com que estendesse "a sua antipatia a esses preconceitos, e por fim ao *preconceito* puro e simples... E como o preconceito é inimigo da liberdade e da injustiça, ei-lo servidor apaixonado e perpétuo da Liberdade e da Justiça" (*ibid*.: 162).

Enquanto o Volume I de *Estudos sobre Literatura Inglesa* não ultrapassa a condição de uma rapsódia pouco coesa, a despeito da circulação de nomes recorrentes, o Volume II é mais organicamente construído, assemelhando-se,

pela maior parte, a um ensaio longo organizado como uma sequência coerente de capítulos. Jardim põe aqui a tónica na poesia, decididamente, e ao correr da pena vai traduzindo Byron, Wordsworth, Coleridge, Burns, Shelley, Pope. Ancora na alvorada do Período Moderno os desenvolvimentos linguísticos e literários ulteriores, o que o faz conceber o Romantismo, sob certos aspetos, como um renascimento do Renascimento. Mas o arco do seu interesse abrange, na essência, um período que se estende a partir do Classicismo, com destaque para a obra de Alexander Pope. A temática da paisagem, nomeadamente, faz Jardim recuar a *Windsor-Forest*. O poema herói-cómico *The Rape of the Lock*, ao qual vota algumas dezenas de páginas, toma-o o crítico como documento social; e constitui, ainda, prova das faculdades artísticas superiores do poeta. Contudo, o virtuosismo de estilo — não tivesse Jardim um *parti pris* favorável ao Romantismo — suscita reticências à herança popeana: "Os seus versos têm virtudes malsâs... como o cantar das sereias", adverte (Jardim 1960b: 47).

De resto, a obra de P. B. Shelley volta a ocupar lugar de relevo. Jardim analisa e traduz passos de *Julian and Maddalo* e *The Witch of Atlas*, que considera "a mais poética de todas as suas poesias" (*ibid*.: 124). Shelley, "talvez o maior de todos os poetas ingleses do século próximo passado", é sempre avaliado superlativamente: "De todos os poetas ingleses, Shelley é o mais lírico" (*ibid*.: 85, 128)[9]. De forma um pouco excêntrica, Jardim faz ombrear com o autor de *Prometheus Unbound* o contemporâneo Thomas Campbell, poeta bem-sucedido com as suas descrições de batalhas, que granjearam certa celebridade à época mas que raramente os póstumos trataram como poeta maior. Alberto Jardim, no entanto, dedica-lhe uma vintena de páginas muito laudatórias.

4.

Como ficou demonstrado, na obra crítica de Alberto Jardim o problema das estratégias e dos méritos de uma tradução, designadamente o critério da literalidade *versus* liberdade tradutiva, remonta ao opúsculo consignado a Khayyam-Fitzgerald. Nos apontamentos que formam *Estudos sobre Literatura Inglesa*, intercalados de traduções mais ou menos extensas, escasseiam as reflexões

[9] Afina também pelo diapasão shelleyano a discussão filosófica da beleza em *As Artes Novas e o Conceito do Belo* (cf. Jardim 1960a: 28), conquanto se trate de um ensaio concentrado no expressionismo abstrato, mormente em pintores como Jack Smith e John Plumb, e num escultor como Henry Moore. A par de *Regresso Heróico*, de 1967, que é, na essência, um comentário do drama de Stephen Phillips *Ulysses*, do começo da centúria, *As Artes Novas e o Conceito do Belo* constitui o único ensaio do autor, de algum fôlego, substantivamente sobre o século xx — mau grado a abundância de excursos, que tudo permitem ao autor tocar, com frequência de modo inesperado.

acerca do trabalho da versão, mas ainda assim podem ser localizadas referências passageiras. Trechos de *Julian and Maddalo*, de Shelley, são apresentados "numa tradução tão livre que pode chamar-se adaptação, e reduzidos a prosa" (*ibid*.: 105). Já no caso de *The Witch of Atlas* aposta Jardim no verso, com base numa justificação um tanto abstrusa:

> Por termos verificado que a tradução em prosa vilifica demasiado o original, fizemo-la em verso, adoptando o esquema métrico da estância inglesa e acrescentando-lhe dois versos. Se o que fizemos parecer imitação prosódica de uma obra gigantesca que paira acima da paródia e até da irreverência, isso não é culpa nossa: só é devido ao acaso... e ao gosto de Shelley que escreveu a sua "Feiticeira" no molde métrico dos Lusíadas. (*ibid*.: 128)

Bem entendido, não é invulgar, especialmente estando em causa monumentos literários de elevado prestígio canónico, que um tradutor se desculpe das suas inépcias, sejam elas reais ou fingidas por prudência ou por modéstia. Mas o tom deste passo é quase impertinente, e nessa medida bastante atípico da escrita de Jardim, que se diria aqui acometido de um súbito desconforto com as suas empresas translatórias. Quanto à substância do argumento, poderia supor-se que o paralelo camoniano aduzido antes facilitaria a tradução do trecho para o idioma português do que lhe ergueria obstáculos.

Em *Estudos sobre Literatura Inglesa*, entretanto, inseriu o autor um ensaio intitulado "Poesia Poliglota", centrado no volume *Poems from the Portuguese of Luis de Camoens* do Visconde Strangford, de 1803, focado na lírica camoniana. De toda a ensaística de Jardim, esperar-se-ia que fosse esta peça, dado o tema declarado, aquela que de forma mais sustentada abordasse a problemática da tradução. O carácter altamente digressivo do ensaio, porém, obsta a que tal se verifique.

Jardim faz referência a outros lusófilos britânicos que traduziram — e nalguns casos biografaram — o poeta português. De modo muito seletivo, discute opiniões críticas de Strangford acerca da feitura de *Os Lusíadas*, como as alegadas redundâncias necessitadas pela estância (cf. *ibid*.: 162-165), que constituem para o autor madeirense "um acréscimo de valor poético" (*ibid*.: 165). De resto, não interessa menos a Jardim o trabalho de Strangford como escoliasta do que o seu trabalho de tradução. Quanto a este último, regista que exibe, no seu melhor, fidelidade e elegância formal:

> A característica principal da obra de Strangford está na surpreendente habilidade com que traduz para versos ingleses impecáveis e *rimados, sempre* com a mais literal fidelidade, os textos portugueses. Deve ter travado batalhas medonhas, de *pena* em riste! Sabe-se o que é traduzir poesia para poesia... É tal o seu

> escrúpulo que quando é forçado a desviar-se ligeiramente que seja desse rigor, tem o cuidado de chamar ao seu trabalho "imitação" e não "tradução". Até a forma métrica do original é copiada por Strangford. (*ibid*.: 183-184)

Jardim atribui ao carácter exótico do português a escolha de Camões por Strangford — que aliás foi diplomata em Lisboa, como mais tarde seria Friedrich Rosen. O lusófilo descobriu "um rincão diminuto, um pouco escondido e distante mas fortemente particularizado, do mundo e da civilização neo-românica" (*ibid*.: 168). Tanto mais apelativa era a literatura portuguesa quanto o trabalho de Strangford coincidiu com a eclosão do Romantismo, que veio "deslumbr[ar] todos os espíritos" contra "a Rotina", a "grande inimiga, ou carcereira, da Poesia inglesa" (*ibid*.: 167), que desta se apossara num século XVIII que decaiu depois do tempo fulgurante de Pope.

Mau grado, "entre todos os tradutores [ingleses de Camões], só ele ter sido verdadeiramente poeta pelo temperamento", Strangford não alcançou notabilizar-se no mundo das Letras, entre outros motivos devido à "influência estirilizadora do v[i]torianismo que se aproximava" (*ibid*.: 199, 197). Jardim parece sempre regressar aos vitorianos, com um vezo moralista que nunca abandona, nunca exorciza, mesmo quando aprecia os seus representantes maiores, como é o caso de Tennyson.

5.

Em *Os Idílios de El-Rei*, obra repartida entre a perspetivação histórico-literária, o comentário crítico da poesia de Tennyson e a paráfrase em prosa portuguesa dos seus *Idylls of the King*, Alberto Jardim qualifica o produto do seu método crítico-tradutivo como constituindo uma "adaptação-resumo" e explica: "A literalidade é fatal. Só a tradução livre, sem preocupação que não seja a de reproduzir o espírito e até os efeitos emotivos ou estéticos do original é admissível" (Jardim 1964a: 153, 201). Não será ainda na presente ocasião que almejaremos uma plena radiografia das versões tennysonianas de Jardim. Sem nos termos embrenhado num exame de grande minúcia, porém, julgamo-nos habilitados a sugerir que a sua metodologia de trabalho se deteta num exemplo como aquele que damos abaixo. O que entretanto nos interessa sublinhar é, por um lado, que, mais do que no caso de qualquer outro autor, por via do comentário e da tradução Jardim promove o conhecimento da obra de Tennyson entre nós, e pode mesmo afirmar-se, sem qualquer risco, que ocupa um lugar de destaque na sua divulgação (cf. Bastos da Silva 2017: 183-189 *et passim*); por outro lado, que a interpretação e a ponderação crítico-valorativa

da obra de Tennyson são coerentes — até nas suas ambivalências — com convicções de há muito expressas por Jardim acerca da cultura inglesa nas suas fases média e tardia de Oitocentos.

Como pano de fundo para a compreensão da poesia arturiana de Tennyson, os dois volumes de *Os Idílios de El-Rei* oferecem ao leitor português uma extensa panorâmica histórica da sociedade e da cultura inglesas do Renascimento, de acordo com a tese do autor segundo a qual "o componente anglo-saxónico do ambiente vitoriano procede mais sensìvelmente do século xvi do que aqueles que chamamos intermédios" (Jardim 1961: 75). Nestes, teria prevalecido a influência francesa. Em Oitocentos, pelo contrário, teria sido retomado o verdadeiro espírito nacional, atingindo a Inglaterra uma "civilização democrática", que não deve obrigatoriamente ser encarada sem reservas, e conhecendo uma alteração de mentalidade: "O espírito positivista de tal forma se generalizou durante o século que a literatura sofreu-lhe como era inevitável as consequências. Ela perdeu em parte o seu lugar entre as Artes e tomou o de documento informativo ou científico" (*ibid*.: 92, 11). A ideia não é nova na ensaística do nosso autor, que já em *Estudos sobre Literatura Inglesa* contrapõe o Período Vitoriano ao precedente — concebido com delimitação cronológica variável —, em termos que são dominantemente desfavoráveis àquele: "Se a era vitoriana foi a da Prosa, a jorgeana [assim se chama aquela em que sucessivamente reinaram em Inglaterra os quatro primeiros Jorges] foi a da Poesia. Por isso foi a era de Coleridge, de Campbell, de Southey, de Wordsworth, de Byron, de Keats, de Shelley..." (Jardim 1960b: 94).

Poeta em anos de prosa, Tennyson conta-se, para Jardim, e paradoxalmente, entre aqueles autores — como Sidney, Pope, Johnson e Byron — que "[s]imbolizam a idade em que viveram, a sua ambiência, a sua pulsação, os seus pensamentos e ideias e, com isso tudo, o seu modo de escrever" (Jardim 1961: 54). Mais previsível é que Jardim diga do ciclo arturiano de Tennyson:

> Uma das suas particularidades, e não a menor, é a espantosa incongruência entre a sua matéria e o meio em que surgiu. [...] Em plena época romântica, sonhadora, idealista, em que o lendário e o fabuloso estivessem na moda e a fantasia seduzisse as imaginações, ainda se concebe que "Os Idílios de el-Rei" saissem da mente e da pena de algum poeta genial, expoente do gosto do seu tempo. Ainda assim — note-se — haveria anacronismo e a aceitação seria parcial. A dose de irrealidade seria excessiva até para o Romantismo. (*ibid*.: 119)

Na verdade, Jardim salienta o cunho irrealista e anacrónico destes poemas de Tennyson, quer face à vivência e aos valores da sua época, quer, inclusivamente, face à Idade Média que servia de cenário aos seus enredos e

personagens. É uma dificuldade conceptual, diríamos mesmo axiológica, que Jardim se propõe superar mediante uma assunção desassombrada de idealismo:

> Só resta encarar os "Idílios" como realmente devem ser encarados: um vasto repositório de poesia, o mais vasto do mundo moderno, talvez o maior e mais vasto desde as epopeias helénicas. Pouco importa então que o mundo que criaram nunca provàvelmente tenha existido. *Devia* ter existido. (*ibid.*: 135)

A poesia de Tennyson existe, assim, num regime de contradição (ressalvadas as composições de cariz oficial e patriótico que cabia ao Laureado produzir). Sendo *Idylls of the King* "a principal obra de Tennyson", testemunho de "nobreza moral" e "supremacia espiritual" (Jardim 1964a: 13, 155), ela permanece uma incongruência no contexto da qual emerge. Jardim insiste no carácter puritano da cultura literária inglesa, de tal modo que o Vitorianismo, com a sua notória hipocrisia, lhe surge como o seu período mais representativo, sentenciando o crítico:

> A morigeração e austeridade nos costumes, com a respectiva repercussão na linguagem, adaptam-se melhor à raça anglo-saxónica e nela são mais naturais e espontâneos do que a licenciosidade. O modelo puritano, mesmo à maneira do século XVI, é mais próprio daquele povo do que o oposto. (*ibid.*: 57-58)

A sociedade vitoriana — e desta maneira, intrinsecamente, a sociedade inglesa — regia-se por preceitos que eram "inteiramente pragmáticos", incluindo os da religião e do bom gosto. Esse pragmatismo "não os impedia de ser venerados como imutáveis e indiscutíveis" (*ibid.*: 97). Tratava-se de um espírito adverso aos arroubos da imaginação, aos anelos do ideal, completamente generalizado.

E contudo Tennyson agigantou-se entre os coetâneos: "A obra de Tennyson no seu conjunto resulta [...] do encontro e colaboração de uma riqueza ideativa excepcional com uma faculdade de expressão poética também excepcional" (*ibid.*: 116). Naturalmente, às qualidades estilísticas da poesia de Tennyson — a sua eloquência, a versificação, a intuição dramática — dispensa Jardim os maiores elogios, equiparando-o a Pope. Tais dons terão permitido ao autor de *Idylls of the King* desempenhar um papel tão importante na tradição arturiana como foi o de Thomas Malory.

Engastados no comentário crítico, aliás por demais digressivo, surgem ao longo destes dois volumes numerosos trechos vertidos do estro tennysoniano. É deste modo que Jardim passa em revista, nomeadamente, "The Coming of Arthur", "Gareth and Lynette", "The Marriage of Geraint", "Geraint and Enid",

"Lancelot and Elaine", "Balin and Balan", "Pelleas and Ettarre" e "The Passing of Arthur", no seu conjunto formando amostra nada despicienda dessa apropriação oitocentista da matéria da Bretanha.

À guisa de exemplo, notemos sucintamente o início de "Pelleas and Ettarre", tal como o dá Jardim ao leitor português (para auxílio da análise, procedemos à numeração dos parágrafos):

> [1] Artur fizera anunciar faustosas justas, que se realizariam em Caerleon, A segunda cidade do seu reino, ou antes numa extensa pradaria adjacente às suas muralhas. Já haviam começado os preparativos; a liça desenhava-se na planura; erguiam-se as barreiras, as bancadas, os pavilhões; já iam chegando, isoladamente ou em grupos, seguidos dos seus escudeiros, os futuros concorrentes, cavaleiros altivos, olhando sobranceiros do alto das montadas os burgueses embasbacados; já refluia nos páteos e vielas a turba anónima e bulhenta dos espectadores.
>
> [2] Diante de El-Rei no seu trono ajoelhou um jovem ainda não visto ali.
>
> [3] — Fazei-me cavaleiro, Senhor Rei! Porque nada ignoro da Cavalaria, e porque amo!
>
> [4] Eis o que pedia, pois ouvira anunciar um torneio cujo prémio seria uma grinalda de ouro e uma espada preciosa e sonhara o louco sonho de ganhar esta para si, aquela para a sua amada.
>
> [5] Entre os que rodeavam o soberano houve murmurações porque o impetrante era demasiado jovem e pouco conhecido mas também houve quem abonasse o pedido. O adolescente era senhor de vassalos fiéis e de terras áridas; não podia alardear riquezas mas a sua ascendência era honrosa e a sua linhagem puríssima. Artur fê-lo cavaleiro e deu-lhe um lugar na Távola Redonda.
>
> [6] Ora, este novo Cavaleiro, o Senhor Pelleas das Ilhas (a maior parte dos seus domínios consistia em ilhotas rochosas) jornadeando de longada para Caerleon dois dias antes, sentiu, quando o sol ia a pino, que os seus raios lhe batiam no elmo como golpes violentos de uma acha de armas. Afogueado, quase desfalecido, procurou um sítio convidativo e apeando-se prendeu as rédeas a uma árvore, estendeu-se sobre a relva e adormeceu. Despertou refrescado. Mas, porque a tarde era amena e porque os seus anos mal excediam a vintena, deixou-se ficar como estava, reclinado, a cismar. Amava todas as donzelas mas ainda nenhuma em especial; porisso murmurava ensonado: "Onde, onde estarás a esta hora, oh tu que eu amo... embora não te conheça? Amo-te... és formosa, e pura como Guinevere... Hei de ganhar para ti, com a minha lança e a minha espada, tanta glória como a que ela tem!... oh minha Rainha... oh minha Guinevere! Serei eu o teu Artur?...["] (*ibid.*: 135-136)

Aferido o excerto pelos versos 1-45 de "Pelleas and Ettarre" (*vd*. Tennyson 1983: 402-403), constata-se que, no primeiro parágrafo, Alberto Jardim se permite reinventar o início do poema de Tennyson, amplificando a informação nele contida com vista a esboçar a cena do torneio. Ao mesmo tempo, porém, Jardim omite o propósito das justas, que visavam colmatar as ausências causadas ao efetivo da Távola Redonda pela demanda do Graal. No texto de Tennyson, a explicitação desse propósito opera como elo de ligação que contribui para integrar "Pelleas and Ettarre" no ciclo dos *Idylls*:

> King Arthur made new knights to fill the gap
> Left by the Holy Quest; and as he sat
> In hall at old Caerleon, the high doors
> Were softly sunder'd, and thro' these a youth,
> Pelleas, and the sweet smell of the fields
> Past, and the sunshine came along with him. (versos 1-6)

Nos parágrafos 2 a 4, diversamente, o texto de Jardim assume grande fidelidade ao original. Por sua vez, o parágrafo 5 volta a exibir prerrogativas de amplificação, como no proémio, agora para exaltar os pergaminhos do protagonista. No poema lê-se, mais concisamente:

> And there were those who knew him near the King,
> And promised for him: and Arthur made him knight. (versos 14-15)

Por fim, no parágrafo 6, correspondente à longa terceira estrofe do poema (versos 17-45), patenteia-se uma diversidade de opções de reescrita. Com pequenos desvios, Jardim preserva o discurso enlevado de Pelleas nos derradeiros versos, as expansões dos anseios nobres mas vagos, e na verdade ingénuos, do jovem cavaleiro:

> And since he loved all maidens, but no maid
> In special, half-awake he whisper'd, "Where?
> O where? I love thee, tho' I know thee not.
> For fair thou art and pure as Guinevere,
> And I will make thee with my spear and sword
> As famous — O my Queen, my Guinevere,
> For I will be thine Arthur when we meet." (versos 39-45)

Conservando embora o discurso direto do herói, Jardim prescinde de veicular as impressões visuais, de encanto com a paisagem viva e rica, de plácida beleza telúrica, cuja fruição sensual preenche a jornada do cavaleiro e cuja evocação se articula com a ideia de que Pelleas traz à cidade o aroma doce dos

campos e a luz do Sol (cf. versos 5-6 *supra*). Por conseguinte, fica perdida certa dimensão subjetiva, em especial, da experiência do moço num mundo que se lhe apresenta deslumbrante; e redundam também enfraquecidos os contornos do ponto de partida idílico de uma história amarga de desilusão e loucura, na qual se afigura sintomática da decadência dos autênticos valores da cavalaria a fatalidade que recai sobre as aspirações de um jovem idealista atraiçoado.

A heterogeneidade de procedimentos translatórios e adaptativos não permite discernir com segurança um critério coerente na fatura dos excertos tennysonianos embutidos no projeto ensaístico de Alberto Jardim, que ora traduz à letra, ora suprime, ora refunde. Reconhece-se, em todo o caso, que o autor respeitou o seu credo declarado de que "[s]ó a tradução livre, sem preocupação que não seja a de reproduzir o espírito e até os efeitos emotivos ou estéticos do original é admissível" (*ibid*.: 201) — e por essa convicção a sua prática, em larga medida, se (auto)justifica. Seja mais ou menos benevolente a avaliação que façamos da prática e do método de Jardim, dois factos, sem dúvida, permanecem: a importância do seu trabalho de divulgação entre nós da poesia de um autor cardinal como Tennyson — porquanto, até hoje, nenhuma outra versão possuímos de *Idylls of the King* — e o interesse que há em escalpelizar mais aturadamente a sua obra na perspetiva da História da Tradução em Portugal, podendo Jardim, de modo particular, ser alinhado com outros autores que encadearam a tradução com o discurso da crítica e da historiografia literárias, vocação múltipla da qual serão exemplos Jorge de Sena e David Mourão-Ferreira.

Bibliografia

Anón. 1964. "Jardim, Alberto Figueira". In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, XIV: 172. Lisboa: Editorial Enciclopédia.

Bastos da Silva, Jorge. 2017. "Between Victorian 'Hypocrisy' and 'Spiritual Supremacy': Tennyson in Portugal". In *The Reception of Alfred Tennyson in Europe*, Leonee Ormond (ed.), 175-193, 380-383. London: Bloomsbury.

Clode, Luiz Peter. S.d. *Registo Bio-bibliográfico de Madeirenses — Sécs. XIX e XX*. S.l.: Caixa Económica do Funchal.

Jardim, Alberto F. 1915. *Amostras*. Funchal: Typographia Esperança.

Jardim, Alberto F. 1919. *Galatêa: Fábula Trágica em Dois Actos*. Funchal: Tipografia Bazar do Povo.

Jardim, Alberto F. 1932. *O Poema de Omar Khayyam. Curiosidade Literária Inglesa*. S.l.: Coimbra Editora [separata da revista *Biblos*].

Jardim, Alberto F. 1958. *Estudos sobre Literatura Inglesa I*. S.l.: Editorial Eco do Funchal.

Jardim, Alberto F. 1960a. *As Artes Novas e o Conceito do Belo*. Funchal: s.n.

Jardim, Alberto F. 1960b. *Estudos sobre Literatura Inglesa II*. S.l.: s.n.

Jardim, Alberto F. 1961. *Os Idílios de El-Rei I*. S.l.: s.n.

Jardim, Alberto F. 1964a. *Os Idílios de El-Rei II*. S.l.: s.n.

Jardim, Alberto F. 1964b. *Relicário*. Funchal: s.n.

Jardim, Alberto F. 1966. "Quando Vitória Reinava — Ideias e Factos". *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa — Classe de Letras* IX: 63-87.

Jardim, Alberto F. 1967. *Regresso Heróico*. S.l.: s.n.

Shakespeare, William. 1989. *As You Like It*. Ed. Agnes Latham. London: Routledge [1975].

Shelley, Percy Bysshe. 1971. *Poetical Works*. Ed. Thomas Hutchinson. Corr. G. M. Matthews. Oxford: Oxford University Press [1970].

Tennyson, Alfred. 1983. *Poems and Plays*. Ed. T. Herbert Warren. Rev. and enlarged by Frederick Page. Oxford: Oxford University Press [1971].

Translations, variations and political adaptations: Portuguese versions of Schiller's *Wilhelm Tell* in the course of time

Anne Burgert
Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Abstract Friedrich Schiller's drama *Wilhelm Tell* (1804) about the Swiss national hero of the same name is regarded as a timeless work on topics such as freedom, resistance to tyranny and the defence of personal dignity. As such, it has been translated into Portuguese in different eras and under different circumstances. The prominent subject of the drama underwent various adaptations and adjustments, from whose analysis conclusions can be drawn about the changes in the concept of translation as well as about the influence of the political circumstances of the respective times. In this paper, three Portuguese publications (from 1898, 1967 and 1979) are examined, all of which are marketed as translations of Schiller's work. Published in three distinct political epochs (Monarchy, *Estado Novo* and Democracy), the analysis takes into account the extent to which the different political circumstances are reflected in the respective translations as well as general changes in the concept of translation in the course of time.

> Eine Übersetzung, die *alle* Qualitäten des Originals bewahrt, und der man außerdem die Übersetzung nicht anmerkt, ist unmöglich. Sie könnte nur möglich sein, wenn die Sprachen keine Unterschiede, also auch keine Seele hätten. Dann gäbe es aber wahrscheinlich auch keine Kunstwerke, die man übersetzen könnte. Die Möglichkeit der Übersetzung macht also ihre Vollendung unmöglich. Und in der Unmöglichkeit vollendeter Übersetzungen liegen die Möglichkeiten für den Übersetzer. (Jahn 1956: 430f., emphasis in the original)[1]

1. Introduction

If one considers the role of the literary translator with the understanding of Umberto Eco regarding the reader's involvement in the reception and

[1] A translation that preserves *all* the qualities of the original and, at the same time, does not reveal that it is a translation is impossible. It could only be possible if the languages had no differences, and therefore no soul. But then there would probably be no works of art that could be translated. So the possibility of translation makes its completion impossible. And in the impossibility of completed translations lie the possibilities for the translator. (This and all following translations of citations are mine.)

completion of a text, the variety of possibilities that are available to the translator at all times is obvious. This diversity of possibilities also represents the need for decisions. According to Janheinz Jahn, the impossibility of a 'completed' translation, which results from the difference between the languages, leads to a constant compulsion to make translation decisions and to favour one alternative over the other.

This awareness that there is not one translation alone for a source text is relatively recent in the long history of translation. For a long time, the search for the 'right' translation was the central task of the translator, who, especially when translating the Holy Scriptures, had long and controversial discussions with his comrades-in-arms and his opponents with the aim of finding the only possible correct translation. The translator's awareness of the ambiguity of any text only matured with the understanding in the field of Literary Theory that texts are not self-contained. In addition to the aforementioned Umberto Eco, Roland Barthes with his reorientation of the focus away from the author towards the reader, and later Jacques Derrida with his deconstruction of the sign and its unambiguity, were important thinkers in that field. But even after becoming aware that there is never only a single valid translation of a source text into a target text, the search for the parameters that guide translation decisions remains. The multiplicity of possibilities should not lead to an 'anything goes' mentality among translators, for this would neither benefit the profession, which is already struggling for recognition, nor would it be favourable to the scientific discipline that deals with Translation and as such seeks rules and measurable criteria. In the field of literary translation, the tension between the understanding that a source text can have many target texts and the basic assumption that there must still be something 'identical' in the target text as in the source text in order to be considered a translation remains to this day. Over time, the concept of translation has undergone changes that have gradually modified the possibilities for translators. Some of these changes are an expression of the long-term development of the concept of translation. Others, however, also reflect the respective *zeitgeist*. After all, every translator is also a child of their time and as such cannot completely free themselves from the world view of their time.

These changes are particularly evident in translations made over time from the same source text. They show some of the different possibilities of translation and at the same time bear witness to historical developments in translation. Each of these translations is a momentary snapshot: "A tradução é uma reescrita, como tal inevitavelmente se socorrendo do estado actual de uma língua, pois aos leitores de cada presente se destina" [Translation is a rewriting,

and as such inevitably uses the actual state of a language, as it addresses the readers of each actuality] (Seruya 2017: 35). A comparison of these snapshots not only provides insights into the use of language, but also into the precise political moment and the understanding of what translation is 'allowed' to do in each epoch.

In the following, a comparative study of such different translations from different epochs of Friedrich Schiller's *Wilhelm Tell* into Portuguese will be carried out. Due to the thematic nature of the subject matter and the various political eras from which the translations originate, the political classifications resulting from translation decisions as well as from the paratexts are of particular importance for this study, in addition to the general changes in the concept of translation. Furthermore, it is necessary to examine the translational handling of a subject matter, its locations and the historic characters that are largely unknown to the target audience, and whether or how this handling has changed over the course of time.

2. *Wilhelm Tell* and its translations into Portuguese

The subject matter of *Wilhelm Tell* is based on the legend of the Swiss national hero of the same name, which in its form known to this day comes from the chronicler Aegidius Tschudi. From various written and oral traditions of the legend, he created the version on which Schiller relied as one of his main sources (Jansen 2017: 148): "Bei einem Vergleich entdeckt man zahlreiche Ähnlichkeiten bis in die Formulierungen hinein, aber auch große Unterschiede" [A comparison reveals numerous similarities even in the formulations, but also major differences] (*ibid.*). Schiller worked between about 1800 and 1804 on the play (*ibid.*: 141; 144). He is not the only one who works on the Tell material over the years, but his drama becomes an important reference for the Tell myth and thus also influences future versions. To this day, his adaptation is the most widely known in the German-speaking world and the one that generally is associated with the Tell story by large sections of the population. This is due to the fact that the drama has been used as a school text for many years and can be described as a German classic.

In Portuguese, under the title *Guilherme Tell*, one finds various works by very different authors and genres. These include various opera and theatre adaptations as well as some adaptations for children, which are then assigned to the authorship of the composer or illustrator. If the works are marked as translations, the respective Italian title (in the case of operas as well as *L'arciere di Uri*), French (*Guillaume Tell*) or Spanish (*Mi primer Guillermo Tell*) is named

as the source text — in a minority of cases Friedrich Schiller is named as the author. Due to the large number of authors, it can be assumed that in Portuguese the subject matter of Tell is not as memorably assigned to the name of Schiller as in German. The greater geographical distance to the Swiss scene and the reduced influence of German-language literature over many years compared to literature from other Romance languages, in particular French, also speaks for a lower degree of familiarity.

For this study, three works were selected which refer to Schiller as the author of the source text and which are clearly marked as translations with the name of the translator. Although all three works meet these two requirements, they differ greatly from each other, in that the reasons for these differences are to be found partly in the time of their origin and partly in their translation *skopos*. The three translations are each from different political epochs and can be assigned to different genres, which already gives an indication of the respective concepts of translation.

The first translation studied is by Manuel da Silva Mendes, a lawyer, political philosopher and later sinologist, and was published by Typografia Minerva in Vila Nova de Famalicão in 1898. The title *Guilherme Tell* is followed by the subtitle "Drama de Schiller" and the following explanation: "Traducção portugueza em verso solto com uma introducção e annotações" [Portuguese translation in blank verse with introduction and annotations]. Thus, in the work published more than 120 years ago, all data of a translation considered important today are mentioned at the outset: author of the source text, translator and genre chosen for the target text. The completeness of this data is not self-evident in 1898. It is the only existing translation into Portuguese which preserves the genre of drama and thus also the division into acts and scenes as well as the verse poetry.

The second translation studied dates from 1967 and was produced by Jaime Mas. It was published in Lisbon and Amadora by Bertrand and Editorial Ibis. Only the author's name (C. F. Schiller) can be found on the cover, while the translator's name can be found in the bibliographic information at the beginning of the book. In this translation, the target text was written in prose and divided into a total of 26 chapters. The prose text continues to contain a large proportion of direct speech, with the remaining descriptive text going beyond the stage directions contained in the source text. In addition, the volume is provided with comic-strip drawings — including speech bubbles — which are advertised on the cover with "Com 250 ilustrações" [With 250 illustrations].

The third translation is a version by Ricardo Alberty, author of books for children and teenagers. This is a comic adaptation, which also operates under

the title *Guilherme Tell* and was published by SEL — Sociedade Editorial in Lisbon in 1979. Although the source text author is Friedrich Schiller, there is high probability that this version is a relay translation from Spanish, since the drawings were made by the Spanish publisher and comic artist Chiqui de la Fuente and the script written by Carlos Alberto Cornejo, who collaborated with Chiqui on several comics. It can be assumed that the adaptation to the comic — with all the changes and cuts that this entailed — took place during the translation from German into Spanish and that the Portuguese translator brought this already edited form from Spanish into Portuguese. In this respect, this case brings a rather imprecise indication of the initial translation situation, as Schiller continues to be quoted on the cover as the author and Alberty simply as the "translator".

The three translations selected for this study do not simply differ in the years between their publications. The years of their publication — 1898, 1967 and 1979 — fall into very different political epochs: the first in the time of the monarchy, the second in the time of the *Estado Novo* and the third in the time of democracy (Third Republic). In addition, the genres chosen differ, as do the scopes of the target texts and the freedoms granted to the translator from the outset. With these three target texts, we aim to show how translation decisions are taken over the course of time and under changing translation thinking, and the extent to which the political circumstances of the times and the biographies and convictions of the translators had an influence on these decisions.

3. The translators in their respective epochs

Just like literary texts that are not translations, translations can of course also be read as independent works whose author biographies play no role in the impact of the text. A text reception without the translator's respect is thus a legitimate reading strategy and leaves the recipient the freedom to decode and interpret the text independently. Despite this fundamental freedom in the reading of translations, knowledge of the target text authors and the social and political conditions under which they lived and worked appears relevant to this present study. Since the 'translational turn' has changed the understanding of translation, not only the text and its changes have been at the centre of translation analyses, but above all the productive processes triggered by the transfer of the text into a new cultural context:

> Under these new definitions, questioning the modes of production and reception of a text in a precise historical moment becomes more important;

> in particular, the form in which the text was intended (or not intended) for publication has to be considered. Focusing on these processes of reception and production can lead to interesting results [...]. (Pernerstorfer 2012: 122)

These modalities of production and reception include not only the publishing circumstances — which Pernerstorfer refers to — but also the translators in their respective epochs, along with their respective political and social standpoints. From a functionalist point of view, it can be argued that under certain circumstances the names of translators — similar to the names of authors — can trigger a certain expectation in the reader. This can happen if the names are already known from other translations, if the persons have already distinguished themselves in areas other than translation, or if they have otherwise played a noteworthy role in current events. This 'overall translational context' therefore also includes the role that the target text authors played in these times. It makes a difference, of course, whether the translators were politically engaged or not and whether they wanted to achieve more with their publication than, for example, merely entertaining or earning money. In this respect, the three translations chosen are very different regarding their translators.

Manuel da Silva Mendes was a contemporary of Guerra Junqueiro and part of a politically, philosophically and literarily committed, well-educated elite. He gained fame above all as a sinologist during his time in Macau — from 1901 until his death in 1931. His political convictions as a supporter of a libertarian republic led him to write political writings in Coimbra shortly after completing his law studies, in which values such as individual freedom and anarchic self-determination were at stake. In 1986, the year of his graduation, he published *Socialismo Libertario ou Anarchismo: historia e doutrina* [Libertarian Socialism or Anarchism: history and doctrine] and thus became a public opponent of monarchy. Schiller's Tell drama is the only work that he has translated in all these years, even though he otherwise has a wide range of journalistic activities, especially with political-philosophical treatises. The subject matter of Tell therefore does not appear to have been chosen randomly or according to literary criteria; rather, the character Tell stood for is a morally sublime attitude favoured by Silva Mendes.: "[... A] figura incomparável de Guilherme Tell [...] representará indiscutivelmente para Mendes uma espécie de individualismo anárquico-metafísico" [For Mendes, the incomparable figure of William Tell [...] undeniably represents a kind of anarchic-metaphysical individualism] (Gonçalves 2007-2008: 115). Silva Mendes also clearly positions himself politically in the preface and thus does not hide the purpose of his text selection and translation.

> Manuel da Silva Mendes era um anarquista em espírito, como bom hegeliano, aproveitando [...] a parte viva da filosofia de Hegel, a ciência do espírito objectivo, mas não ousando nunca assumir-se mediante uma praxis consequente. A par desta aventura intelectual, Silva Mendes era um empenhado combatente pela implantação do regime republicano em Portugal. (Aresta 2002: 1357)[2]

Since the translator and his political attitude were known, a certain expectation on the part of the readers of this Tell translation can be assumed, at least for his period.

In the 1960s and 1970s, Jaime Mas carried out intensive translation work from English, German and Spanish. The works he translated range from fairy tales to contemporary light fiction to classics such as Charles Dickens's Christmas stories. He did not appear as an author himself, but edited various entertainment magazines such as "Guida" (women's magazine), "Can Can" (humor), "Meta" (sports) and "Tintin" (comics). Compared to Mendes Silva, his translation work seems to have been much less political. In his time, however, political commitment also meant taking a remarkable risk: the consequences for journalistic activities critical of the regime ranged from censorship or the regime's ban on publication to consequences for one's own life.

Ricardo Alberty (1919-1992) was a Portuguese author, mainly of books for children and teens, who made a name for himself both as a writer and as a translator. Furthermore, he combined his work as a teacher with a wide range of artistic activities:

> [...T]irou vários cursos de línguas, acabando por concluir o curso de Desenho e Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes. A sua actividade profissional também se dispersou por diversos campos: foi tradutor, nomeadamente de Shakespeare, professor de liceu, jornalista, desenhador, actor de teatro, etc. (DCAP 1997, cited in DGLAB 2016)[3]

Known as a translator mainly for his Shakespeare translations, the works for which Alberty is listed as translator include quite different genres and source languages. The authors he translated range from Homer and Vergil to Astrid

---

[2] Manuel da Silva Mendes was an anarchist in spirit, as a good Hegelian making use of [...] the vivid part of Hegel's philosophy, the science of the objective spirit, but never daring to assume himself through a consequent praxis. Besides this intellectual adventure, Silva Mendes was a committed fighter for the establishment of a republican regime in Portugal.

[3] He took several language courses, eventually concluding the course of Drawing and Painting of the National Society of Fine Arts. His professional activities also extended to several fields: he was a translator, namely of Shakespeare, secondary school teacher, journalist, draughtsman, theatre actor, etc.

Lindgren, although it is not always clearly stated from which language he actually translated, as he is not always listed as the translator in all cases, but sometimes one can read "versão portuguesa de Ricardo Alberty" [Portuguese version by Ricardo Alberty]. Frequently, works can be found that had already been adapted or edited by English or French authors. It therefore seems unlikely that Alberty made all his translations from the original languages. Characteristic of the period of his work, the 1960s to 1980s, is the inaccuracy of the information on the translation as well as an insufficient distinction between translation and adaptation — or translator and adaptator — from today's point of view. However, it must be noted that Alberty was probably not only interested in the linguistic aspects of the works, since he also had a close interdisciplinary relationship with the artistic adaptations.

4. The different positionings of the translations

As has been shown, the three translations are characterized not only by the different epochs in which they were produced, but also by the simple difference in the biographies of the translators and thus by different accents that they give to the political dimension of the text. While Silva Mendes can be credited with a clear political agenda, Jaime Mas focuses on Tell's qualities as a powerful character. Finally, Ricardo Alberty translates the rather apolitical comic for a young target group by presenting a classic subject matter in an entertaining way.

When looking at the paratexts, the differences in the style of the translators are immediately noticeable. In 1898, Silva Mendes, as was customary in his time, asks for leniency with his translation in his "Prólogo" [Prologue] and at the same time bows to the untouchable original. He calls translations of great literary works "filhos illegitimos" [illegitimate children] (Schiller/Mendes [transl.] 1898: VIII). The absolutely secondariness of translations behind their originals was common translation thinking at the time. In the "Introducção" [Introduction] Silva Mendes provides over 16 pages a fairly detailed explanation of the historical background of the drama, whereby it is unmistakable what political motivation drove him to choose the text: "[... O]s trez cantões revoltaram-se, expulsaram os bailios austriacos e formaram nova liga para defesa das suas liberdades [...]" [The three cantons rebelled, expelled the Austrian *Reichsvogts* and formed a new alliance to defend their liberties.] (*ibid.*: XII). The translation of Mas from 1967 is accompanied by a blurb, probably not written by the translator but by the publisher. It clearly addresses the "jovens leitores" [young readers] and presents the story of Tell as a heroic tale, which also aims at the freedom of a people, but in which the hero himself is placed in the centre of attention. The description

aims in particular at Tell's moral integrity as a peace-loving family man, who only wants to defend his quiet, orderly life:

> Tell era um excelente archeiro e um pacífico cidadão que vivia tranquilamente de um honrado trabalho com sua esposa Hedwigia e seus filhos Guilherme e Walthy. Tinha um coração aberto às mais nobres inquietações aos melhores sentimentos, tanto familiares como religiosos, tanto humanos como patrióticos. (Schiller/Mas [transl.] 1967: blurb)[4]

This description of Tell fits perfectly into the conservative world and family picture of the Estado Novo period. Finally, in the 1979 comic strip, there is a short afterword by Carlos Alberto Cornejo, who probably adapted the Schiller text into comic form before Ricardo Alberty translated it. This epilogue contains information on the historicity of the text as well as on the Schiller source text. It also deals with the courage and bravery of Tell. Finally, the far-reaching changes of the Schiller text during its adaptation to a comic are discussed:

> Libertando-nos da linguagem do poeta, tentámos reviver essa epopeia nestas ilustrações. Tivemos de abreviar muitos versos, pois a nova forma de narrar é completamente diferente da usada por ele [...] Incluímos algumas notas humorísticas onde nos pareceu que ficava bem [...]. (Schiller/Alberty [transl.] 1979)[5]

The humorous additions in particular make it very clear that this is primarily an entertaining adaptation, which takes corresponding liberties that would have been unthinkable at the time of Silva Mendes.

The mutability of the subject matter and its various forms of presentation are not only an expression of the specific moments of its creation, but can also be read as an adaptation that goes beyond translation. Michael Schreiber's fundamental work on the concept of translation puts it as follows: "Werden außer der Forderung nach Sprachveränderung noch andere Varianzforderungen aufgestellt, werden also weitere Merkmale als die Sprache intentional geändert, so ist die Grenze zur interlingualen Bearbeitung überschritten" [If, in addition to the requirement for language change, other variance requirements are established, i.e. if characteristics other than the language are intentionally

---

[4] Tell was an excellent archer and a peaceful citizen who lived calmly from an honourable job with his wife Hedwig and their children William and Walthy. His heart was open to the noblest concerns of the best feelings, both familiar and religious, both personal and patriotic.

[5] By freeing ourselves from the poet's language, we tried to re-enact the epic in these illustrations. We had to abbreviate many verses, because the new way of narrating is completely different from his [...] We included some humoristic remarks where it seemed to us that it would fit.

changed, the limit to interlingual adaptation is crossed] (Schreiber 1993: 318). According to this understanding, only the version created by Silva Mendes would be a translation, since only with this version is the text of the drama retained. However, Schreiber also notes that the hierarchy of invariance requirements can sometimes lead to changes that have to be accepted in order to meet higher invariance requirements (*ibid.*). Since making the subject matter comprehensible and spreading its message can certainly be assumed to be one of the main intentions of a translational intervention, the transformation into a prose text, for example, which is much more accessible in the 20th century, can undoubtedly be described as the implementation of such a *scopos*-related change. In the case of a work like Wilhelm Tell, whose history of reception now extends over two centuries, it must also be taken into account that the form and type of text chosen for translation changes over time and thus the form in which the subject is presented adapts to the spirit of the time. The same thing that applies to intercultural translation can also be assumed to apply to a cultural difference that is determined by time:

> Der interkulturell arbeitende Übersetzer *adressiert* das fremdkulturelle Werk an seine eigene Leserschaft gewissermaßen *um*. Denn an die hat der Autor, sofern er beim Schreiben *sein* Publikum im Blick hatte, bestimmt nicht gedacht. [...] So ist es möglich, dass der Übersetzer in Rücksicht auf den Resonanzboden, mit dem *er* zu rechnen hat, so übersetzt, dass das Werk auch hier inter-essieren wird, ohne dass doch sein Sinn verfälscht wurde. (Scheiffele 2010: 32, emphasis in the original)[6]

The changes in the type of text, both in the 1967 edition and in the 1979 comic strip, can therefore be interpreted as focusing on the new group of addressees, since both editions are likely to have been aimed primarily at children or teenagers, and since in the second half of the 20th century a theatre play was by no means a type of text that young people read in their leisure time.

5. Comparison of the three translations

In practical terms, it is immediately apparent that Silva Mendes, in keeping with his understanding of translation as expressed in the preface, is intent

---

[6] The interculturally operating translator *re-addresses* the foreign cultural work to his own readership. For the author has certainly not thought of that readership, having *his* audience in mind when writing. [...] Thus it is possible that the translator, in consideration of the resonance space *he* has to expect, translates in such a way that the text will also be of interest here, without its meaning being distorted.

on maximum accuracy, while the translations produced by Mas and Alberty, through slight adaptations, create a text that is understandable in the target language, making the plot comprehensible regardless of the Swiss cultural and geographical context. Silva Mendes, on the other hand, leaves the plot in its original setting, and is therefore constantly forced to explain the involving reality of the source text. His translation is therefore interspersed with countless footnotes. Some of these provide background information on the historical or geographical circumstances of Switzerland, while others are translator's notes, for example by citing the source text and quoting its literal meaning. Occasionally even other translations into English and French are used for comparison. Reading Silva Mendes' text thus becomes a rather laborious experience. His aim of explaining to the reader in the smallest detail what the source text is about, follows entirely the tradition of Schleiermacher. Mas's prose translation, on the other hand, comes without footnotes. Nevertheless, it is important to emphasize that Mas is very precise in his translation. The text, which is characterized by a good amount of dialogues, undergoes no change in content whatsoever; every literal speech reflects exactly what the characters in Schiller's drama say. The narrative text surrounding the literal speeches, however, is more detailed than Schiller's stage directions. Here, the translator has translated into text, so to speak, what the actors express in the drama through their bodies. Descriptions of moods and inner attitudes are no longer expressed non-verbally by the actors, but are inscribed in the text. Finally, Alberty's translation has undergone much greater change due to the severe cuts made in the comic adaptation. The text in the balloons has also been linguistically updated and, compared to Mas's translation, no longer has the antiquated sound that places the plot in a distant past. Moreover, in the comic strip, a significant part of the plot is expressed through the images, which include very expressive facial expressions.

We will use one of the central scenes of the plot to serve as an example: the shot at the apple. Silva Mendes presents here, as in the rest of the drama, a literal translation of Schiller's text. The evil Gessler sets the challenge: "Eis o pômo! / Vamos! Abrir caminho! Elle que tome / O espaço costumado. Oitenta passos / Lhe dou; nem mais nem menos" [Here is the apple! / Come on! Clear the way! He shall take / the usual space. Eighty steps / I give him; no more and no less] (Schiller/Mendes [transl.] 1898: 128). In the 1967 translation, this statement of Gessler is interrupted several times by narrative text:

> — Aí está a maçã.
> Um novo murmúrio fez-se ouvir na praça, mas Geszler não lhe deu a menor atenção, limitando-se a ordenar:

— Arredai!

Os soldados obrigaram o povo a recuar.
— Podeis medir a distância — prosseguiu o governador.
— Concedo-lhe oitenta passos, nem mais, nem menos.

(Schiller/Mas [transl.] 1967: 150)[7]

The descriptions accompanying the statement fit into the content-related contexts of meaning without any problems, even if they were not written in this form by Schiller in the stage directions.

The speech bubbles in the comic are filled with the following texts:

Gessler: Estava a guardar esta maçã para mim... Mas vai servir para saber a verdade! Não a 100 passos... mas a 80 passos, Guilherme Tell, serias capaz de acertar nela com uma flecha?
Tell: Uma maçã, a 80 passos? Talvez!
Gessler: Então mostra-nos a tua habilidade... Afasta-te 80 passos e eu ponho a maçã... AQUI!

(Schiller/Alberty [transl.] 1979: 33)[8]

The expressive expression that captivates the reader is not only generated by the text, but above all illustrated by the pictures and the facial expressions.

The comparison of the three Portuguese Tell publications shows an expected linguistic change over time. Not only have orthographic reforms had an effect on the language, but also the choice of words and, above all, the way the characters address each other have changed considerably. While Silva Mendes still uses the second person plural ("vós") as a natural form of address, the same option in Mas places the situation in a historical context. Alberty, finally, uses a complete adaptation of today's form of address: Here Tell is addressed even by his son in the second person singular ("Pai, eu sei que tu és capaz. Eu não tenho medo!" [Dad, I know you can do this. I'm not afraid!]) (Schiller/Alberty [transl.] 1979: 34).

---

[7] "Here's the apple." Another murmuring was heard on the square, but Gessler did not pay the slightest attention to it, and merely ordered: "Move back!" The soldiers forced the people to step back. "You can measure the distance", continued the governor, "I give you eighty steps, no more, no less."

[8] Gessler: "I was keeping this apple for myself... ... But it'll do to know the truth! Not at 100 steps... but at 80 steps, William Tell, would you be able to shoot it with your arrow?", Tell: "An apple, at 80 steps? Perhaps!", Gessler: "Then show us your skills... Step back 80 steps and I'll put the apple... HERE!"

The representation of the hierarchical structures also changes. In Silva Mendes' work, the "Reichsvogt" Gessler is translated as "bailio", with the feudal relationships being explained in a footnote on page nine. In Mas's translation Gessler becomes the "governador" — a title that needs no explanation and represents a generally understandable hierarchical gradation that does not specifically refer to the Swiss context. Alberty also opts for the neutral term "governador". The observation that Silva Mendes follows a much narrower concept of translation, which leads him to place greater emphasis on historical and geographical accuracy than the other two translators, could be further substantiated by countless examples of the use of toponyms. It should be noted that the two translations produced in the 20th century no longer translate the subject matter as necessarily located in Switzerland, which on the one hand gives it a more general claim, but on the other hand also neglects its relation to the place of origin of the legendary figure of Tell.

6. Conclusion

In summary, it can be said that the three translations differ not only in language and translational details. The basic requirements of a translation do not vary simply because of the progress of time. Rather, the paratexts show that the subject matter has certainly undergone a political classification, which gives a political dimension to the selection of the text for translation and publication. This is most evident in the case of Silva Mendes — also due to the fact that he did not otherwise appear as a translator and his political position was well known. In the case of the translation published in 1967, the paratext can be read more as an appeasing addition to the censors, which at the same time puts translators and publishers out of the line of fire. Finally, the comic, published in 1979, no longer has to worry about such political caution.

Beyond this political classification, the three examples also show a constant expansion of the concept of translation. The submissive bow to the original, as Silva Mendes expresses it in his preface, is no longer found in the versions by Mas and Alberty. Rather, the freedom to adapt the target text in the genre to the new taste of the time and to tailor it to a new target group increases. "Every edition of a text is an act of — cultural — translation through which the original text is fundamentally transformed in its modality and in its intended usage", argues Pernerstorfer (2012: 137), thus referring to a concept of translation that consciously includes transcultural and intermedial processes. His statement is true especially for the 20th century Tell translations and it shows how the

renewings of a classical subject matter through translations are inseparable from the *zeitgeist* of their respective epochs.

References

Aresta, António. 2002. "Manuel da Silva Mendes, professor e homem de cultura." *Administração*, n.º 58, vol. XV, 2002-4.º, 1351-1374. URL: www.safp.gov.mo/safppt/download/WCM_004343 (12.07.2019).

DCAP — *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*. 1997. "Ricardo Alberty." Vol. IV, Lisboa.

DGLAB — Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas. 2016. "Ricardo Alberty: Biografia." URL: http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=9865 (23.06.2020).

Gonçalves, Amadeu. 2007-2008. "Manuel da Silva Mendes com Vila Nova de Famalicão e em Macau: entre o anarquismo e a filosofia oriental." *Boletim Cultural Vila Nova de Famalicão*, n.º 3/4 — 2007-2008, 103-128. URL: https://www.cm-vnfamalicao.pt/_boletim_cultural (12.07.2019).

Jahn, Janheinz. 1956. "Die Kunst zwischen den Stühlen. Ein Dialog." *Akzente 3*, Jahrgang 1956, 426-431.

Jansen, Uwe (ed.). 2017. *Schiller, Friedrich: Wilhelm Tell. Reclam XL. Text und Kontext*. Stuttgart: Reclam.

Pernerstorfer, Michael J. 2012. "Editions and Cultural Translations. *Der 30-jährige ABC-Schütz* in German-speaking Lands." In *Translatio/n. Narration, Media and the Staging of Differences*, Italiano, Federico and Rössner, Michael (eds.), 121-141. Bielefeld: Transcript.

Scheiffele, Eberhard. 2010. "Transformation. Ein Modell für interkulturelle literarische Übersetzung." In *Übersetzung — Transformation: Umformungsprozesse in/von Texten, Medien, Kulturen*, Yamamoto, Hiroshi and Ivanovic, Christine (eds.), 28-33. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Schiller, Friedrich / Mendes, M. da Silva (Transl.). 1898. *Guilherme Tell. Drama de Schiller. Traducção portugueza em verso solto com uma introducção e annotações*. Famalicão: Typographia Minerva.

Schiller, Friedrich / Mas, Jaime (Transl.). 1967. *Guilherme Tell*. Lisboa: Bertrand; Amadora: Ibis.

Schiller, Friedrich / Fuente, Chiqui de la (Drawings) / Alberty, Ricardo (Transl.). 1979. *Guilherme Tell*. Lisboa: SEL — Sociedade Editorial.

Schreiber, Michael. 1993. *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Narr.

Seruya, Teresa. 2017. "Stefan Zweig em Portugal. História de um sucesso." *Gaudium Sciendi*, Nr. 12/2017, 31-49. URL: http://www2.ucp. pt/resources/Documentos/SCUCP/GaudiumSciendi/GaudiumSciendi_N12/07.%20Seruya,%20Stefan%20Zweig%20em%20Portugal.pdf (29.06.2020).

Um tradutor em apuros. A polémica entre Eduardo Scarlatti e Henrique Galvão a propósito da tradução de *Mourning becomes Electra*

Miguel-Pedro Quadrio
Universidade Católica Portuguesa
Centro de Estudos de Comunicação e Cultura

Resumo Aquando da estreia nacional da trilogia *Mourning becomes Electra* (1931), de Eugene O'Neill, levada à cena no Teatro D. Maria II, em fevereiro de 1943, sob o título *Electra e os fantasmas*, o *Diário de notícias* convidou Eduardo Scarlatti a apresentar as peças do dramaturgo norte-americano e a fazer a crítica da cocriação de Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro, tarefa que cumpriu em quatro textos, saídos a 22, 23, 24 e 25 de fevereiro. As suas observações depreciativas à tradução de Henrique Galvão, que a realizara propositadamente para a referida produção, desencadearam uma troca de cartas entre ambos — e que foram publicadas no mesmo periódico —, através das quais se pode aquilatar não só a relevância sociocultural que o espetáculo assumiu ao tempo, como, sobretudo, a problematização temporã do conceito e práticas de tradução para teatro, alicerçada no reconhecimento de "falhas" interpretativas e performativas.

Scarlatti prezou de tal modo este diálogo que o desenvolverá já no final da sua vida, num texto inédito agora revelado, redigido no final da década de setenta do século xx. Neste artigo procura detetar-se, então, quais os pressupostos que informam a noção de "erro" tradutivo, no tempo da polémica e no da observação da mesma, passados mais de trinta anos. Atende-se, sobretudo, a que a discussão não se centra na oposição entre "tradução literal" *versus* "tradução livre", o nó a que Scarlatti começa por atribuir o insucesso de Galvão, mas nas escolhas linguísticas deste último, as quais — presume o crítico — empalideceram o vigor político e interventivo do texto de O'Neill. Postulando como horizonte tanto a mudança ideológica do regime quanto a renovação estética da anémica prática teatral, a argumentação de Eduardo Scarlatti desloca-se para a problematização da prática e do ato tradutivos quase inadvertidamente, nela revelando, muito embora, uma surpreendente, porque moderna, consciência do valor espaciotemporal da tradução e da flexibilidade cultural que a deveria proteger do rigor normativo imposto pela, então dominante, conceção abstrata do idioma.

> An interpretation must in each case bridge the gap between the hermeneutic preunderstanding of both sides — whether the cultural and spatiotemporal distances are shorter or longer, or the semantic differences smaller or larger. All interpretations are translations *in nuce*.
> "Fundamentalism and terror. A dialogue with Jürgen Habermas"
>
> Habermas *et al*. 2003: 36-37

> There is, of course, the question whether judging a translation lies within the competence of a literary critic. Is a critic's knowledge of the literature or degree of specialization in a given field an adequate qualification for the task? Does he have a sound appreciation of the boulders and clods (to use Luther's phrase) that the translator first had to clear away? Can he distinguish something other than the final product of the translation process, which then is treated as an original?
>
> Katharina Reiss (2014 [1971]: 2)

Se a polémica, travada na imprensa, foi um dos traços identitários da modernidade, não terá sido frequente, e menos ainda em Portugal, alguém terçar armas por uma tradução. Foi esse o motivo, no entanto, que desencadeou a contenda entre Eduardo Scarlatti e Henrique Galvão, em fevereiro e março de 1943, quando o crítico considerou a tradução de *Mourning becomes Electra*, assinada por Galvão, como a insuficiência mais grave da produção da trilogia de Eugene O'Neill, que a companhia Rey Colaço / Robles Monteiro estreara a 21 de fevereiro, no Teatro Nacional D. Maria II, sob a designação de *Electra e os fantasmas*[1].

A leitura que aqui se propõe da sequência de artigos publicados no *Diário de Notícias*, onde se enquadra tanto a crítica de Scarlatti quanto a subsequente — e ácida — troca de argumentos entre ambos[2], assenta em dois pressupostos de natureza diversa.

Investiga-se, por um lado, o conceito de teatro que subjaz aos argumentários dos contendentes, motivo da sua irreconciliável discórdia, mas indicador, também, das reveladoras divergências culturais e ideológicas que se acentuaram até à morte dos dois militares. Embora, na década de quarenta, Scarlatti e Galvão convergissem na crítica declarada à autocracia protagonizada por

---

[1] Henrique Galvão presumia que O'Neill o considerava tradutor exclusivo do seu teatro em língua portuguesa (cf. Mota 2011: 121-122). Estão ainda por estudar quer as consequências deste equívoco — nomeadamente, a divulgação tardia do dramaturgo norte-americano no Brasil — quer a relação literária entre ambos, documentada na correspondência que trocaram (cf. Monteiro 2000: 29-32).

[2] Os textos em que a polémica se desenvolveu são os seguintes: (i) quatro ensaios de Eduardo Scarlatti: "Eugénio O'Neill e o seu teatro" (22 de fevereiro), "Da velha Atenas a Nova Iorque" (23 de fevereiro), "Electra e os fantasmas" (24 de fevereiro) e "De Nova Iorque a Lisboa" (25 de fevereiro); (ii) réplica de Galvão: "*Electra e os fantasmas*. Do rossio ao hospital" (3 de março); (iii) tréplica de Scarlatti: "Ainda a propósito de uma deplorável tradução (Resposta a Henrique Galvão)" (5 de março); (iv) carta de Galvão sobre o frustrado intento de prosseguir o debate: "Uma carta de Henrique Galvão" (6 de março).

António de Oliveira Salazar, divergiam nos motivos para tal, já que o primeiro rejeitara frontalmente o regime instaurado pelo golpe militar de 28 de maio de 1926, enquanto o segundo não só o secundara como nele assumira considerável protagonismo. Assim, quando discordaram publicamente, em 1943, Scarlatti continuava a exigir a democratização imediata de Portugal, segundo o modelo social-democrata europeu — conceção que, posteriormente, se aproximará do socialismo revolucionário —, começando Galvão — em clave nacionalista — a defender publicamente uma evolução do regime que reconfigurasse o império colonial num conjunto de "Estados autónomos de uma comunidade portuguesa" (Galvão 1961 *apud* Vargas 2016: 27)[3].

Por outro lado, reconhecendo-se a necessidade de reaver contextualmente as intervenções de ambos — objetivo aqui facilitado pelo acolhimento dos pressupostos arqueológicos e dialógicos, orientadores da análise metadiscursiva sugerida por Jürgen Habermas (2003: 36-37) —, questiona-se a exequibilidade e adequação do modelo de crítica de tradução gizado por Scarlatti e, concretamente, seguindo-se Katharina Reiss ([1971] 2014: 2), da sua competência para o acionar. Face a uma modalidade textual que, como a interpretação, se distingue pela fluidez, o seu intento precetivo revela-se particularmente estimulante, se entendido enquanto complexo jogo de predomínio(s), *i.e.*, como amplo processo tradutório, em que — como num palimpsesto — se acumulam vestígios diversos da caracterização e funcionamento do polissistema cultural de então.

Ora, após ter publicado a segunda edição revista de *A religião do teatro*, em 1945 — e de ter preanunciado a sua retirada em "Mensagem de um veterano", o novo prefácio que para ela compôs —, Eduardo Scarlatti (Lisboa, 2 de outubro de 1898 — 9 de março de 1990) desistiu de participar ativamente no espaço público como crítico, teórico teatral e tradutor — papéis em que fora responsável por publicações seminais e a que só esporadicamente regressará —,

---

[3] Como muitos dos seus camaradas de armas, Henrique Galvão vira na ditadura de Sidónio Paes a solução para o caos em que caíra a República de 1910 e secundara o golpe militar de 1926, apoiando Óscar Carmona e Oliveira Salazar (em 1935, o presidente do Conselho escolhê-lo-ia, até, para presidir à recém-fundada Emissora Nacional). Porém, "[...] os equívocos e abusos de como o Estado Novo conduzia a política colonial" — que Galvão denunciou em 1947, num "relatório apresentado à Assembleia Nacional" — levam-no a romper com o regime, em 1951, depois da morte do presidente da República (cf. Vargas 2016: 27). Volvido em opositor militante, expulso do exército, perseguido e encarcerado pela polícia política, Galvão evade-se da cadeia e foge do país, em 1959, o ano em que publica a demolidora *Carta aberta ao Dr. Salazar*. Exilado no Brasil e definindo-se tão antissalazarista quão anticomunista, comandou, a 21 de janeiro de 1961, o aprisionamento e posterior desvio do paquete Santa Maria, num desafio ao governo português de considerável impacto nacional e internacional.

dedicando-se à sua carreira de oficial da Marinha e, mais tarde, à de empresário, no ramo das pescas[4].

Tendo passado à reserva em abril de 1959, com a patente de Comodoro, aposentado das Forças Armadas em julho de 1969 (cf. a sua *Carta Patente*, que integra o espólio) e tendo abandonado, ainda, as demais atividades profissionais, Scarlatti resolve destinar a reforma ao desenvolvimento de um ambicioso plano de edição da sua obra publicada e inédita, ao qual dá o título genérico de *Vida, homens e sobre-humano* e em que trabalharia até 1990 — ano em que morre com 91 anos — não o concluindo, todavia.

Negociado com a casa editora Livraria Luso-Espanhola, o projeto consistia na reunião, em vários volumes, (i) das obras que dera à estampa nas décadas de vinte, trinta e quarenta, após dilatada revisão: *Argila sagrada* (1925), *Ideias de outros* (título de 1927, que agora abrangeria não só os textos emendados desse volume de ensaios, como traduções de teatro e um ensaio sobre crítica de tradução, todos inéditos), *A religião do teatro* (1929, 1945), *Um método crítico e seus resultados* (1931), os quatro volumes de *Em casa de* O Diabo. *Subsídios para a história do teatro* (1936-1948), e a tradução de *Prometeu agrilhoado*, de Ésquilo (1942); (ii) de dispersos parcialmente renovados, decorrentes das suas intervenções na imprensa e em atos culturais vários (título previsto: *Conferências e crónicas e ensaios*); e (iii) de inéditos: dois tomos de memórias pessoais (*Memórias. Antes do antigamente*), os volumes *A religião da vida. O espetáculo e a vida humana* e *Diálogos intempestivos com a consciência própria e adquirida* (descritos no prefácio, datado de 1982, como reflexões várias sobre "os quatro andamentos" da sua vida), dois outros, designados *No meio da tempestade* (em que escreveria sobre a sua formação militar ou a passagem pelos jornais *Diário de Notícias* e *O Século*, de que foi diretor já depois do 25 de abril)[5], e, por último, *Alguns homens por dentro*, volume também referido pela designação *Em casa de*

---

[4] Afirma no referido prefácio: "[d]os homens da minha geração [...] muitos, sem ânimo, receosos da miséria, deixaram-se corromper ou iludir; outros aceitaram, de boa-fé, o ressalto da inconsciência. A alguns — como eu — todo o talento foi pouco para, sem renegarem a essência do seu intelecto, evitar a deportação, a morte — quem sabe?! Os mais nobres pereceram a batalhar. Aos que persistimos fiéis a nós mesmos, encorajou-nos, unicamente, a esperança de *um fim* — tantas vezes em risco de não chegar. Mas envelhecemos na angústia e na dor. Por isso, eu — que tinha vinte e poucos anos quando sobre o mundo alastrou a ordem negra, a imobilidade pela opressão, hoje em transes de ser fulminada para restituição da espontaneidade, da sabedoria e da tolerância às gerações vindouras — eu — que julgo haver nascido puro de ideais, animado por um sonho de belo e de bem — como um veterano, mutilado por lustros e lustros de cárcere do meu delírio de Poeta, me dirijo à juventude" (Scarlatti 1945: 20-21).

[5] Da leitura do referido prefácio, de 1982, infere-se a hipótese de Scarlatti ter alterado o plano inicial, reduzindo apenas a um estes dois conjuntos de dois volumes.

O Diabo. *Alguns homens por dentro*, podendo supor-se que, em alguma fase dos trabalhos, terá ponderado incluir nessa obra artigos dos volumes de *Em casa de* O Diabo[6].

É precisamente no prefácio destinado a franquear este último livro — o texto manuscrito "Algumas considerações preambulares", datado de 1979[7] — que, ao enumerar as figuras sobre as quais escreverá, Eduardo Scarlatti se refere a Henrique Galvão (1895-1970) como uma figura fracassada, mesmo se impressiva:

> [...] junta-se a análise da tradução, dos intérpretes e do desenvolvimento da tragédia do dramaturgo americano Eugene O'Neill, *Mourning becomes Electra*, com o seu corolário polémico, caricato, mas prenunciador de um Destino aventureiro, caçador de Poder e de Glória, falhado [*acrescento entrelinhado:* nos seus tiros], de antemão derrotado e, apesar de tudo, na memória: Henrique Galvão. (Scarlatti 1979: 36)

A dureza do retrato intensifica-se adiante, acrescentando Scarlatti que Galvão acabara a sua vida "na miséria e na loucura" (*ibid*.: 37), circunstâncias a que apenas alude, mas em cujo inegável horror parece abonar a desclassificação genérica de um percurso pessoal, intelectual e profissional, dado como

---

[6] Deste esforço restou um volumoso espólio de manuscritos e dactiloscritos, de cuja consulta se conclui que Scarlatti terminou a revisão das obras já publicadas, deixando os inéditos em diferentes estágios de acabamento, se confrontados com os projetos de índice da coleção (ressalve-se que a família não me garantiu que constassem do acervo todos os documentos em que o crítico trabalhara). Nesta descrição esquematizada, consideraram-se as variações observáveis nos índices. Sublinha-se, ainda, que a negociação com a editora não terá sido fácil — ou, até, bem-sucedida —, pois no manuscrito da folha de rosto de *Em casa de* O Diabo, datado de 1978, o autor inscreve a indicação "Edição de Autor", antepondo-lhe a nota seguinte: "[...] impedido, até agora, de ser publicado por falta de editor, além de outros motivos de maior significação a esclarecer." (Scarlatti 1978b: [i]). Não constam do espólio outros elementos que deslindem o desfecho do processo.

[7] Encontram-se, no espólio, três testemunhos do texto: o primeiro (Scarlatti 1979), donde se extraem os fragmentos citados, é um manuscrito várias vezes revisto e corrigido, com 38 páginas, numeradas de 1 a 38, e datado, na p. 38 ("Lisboa — Azenha do Amor e do Mar/ [*duas linhas de datas rasuradas*]/ 1898... 1979..."); o segundo e o terceiro — policopiados (Scarlatti 1978a e 1978b) — reproduzem integralmente o primeiro, à exceção — em ambos — da última página, cuja datação atrás referida se apresenta com uma primeira linha rasurada, a que se segue, na linha subsequente, a informação: " — 1898 — 1978"; e, ainda, do acrescento prévio de duas folhas não numeradas, em (Scarlatti 1978b): uma de rosto, seguida de uma falsa folha de rosto. Pode então concluir-se que os dois conjuntos de fotocópias são anteriores à última revisão do manuscrito, correspondendo este, portanto, à lição mais recente do prefácio em causa.

volúvel e falhado[8]. Encontrando-se Scarlatti, na década de setenta do século xx, numa situação em tudo oposta àquela em que Galvão morrera, tal estratégia convinha-lhe, fosse para se legitimar enquanto memorialista, que, apesar da idade avançada, mantinha a sua credibilidade, fosse para encaminhar o leitor da nova edição, no sentido de acolher favoravelmente a argumentação utilizada, quarenta anos antes, contra o apedeutismo que, então, atribuíra a Galvão e que agora reforçava, condenando-o a ser lembrado "cumulativa e quasi simbolicamente [*como*] mau tradutor do mérito alheio" (*ibid.*):

> [c]om todos os defeitos do aventureirismo de caçador de Poder, *assassino ou homicida do* [*substituição entrelinhada do segmento rasurado*: "que matou o"] objeto da sua Paixão, cumulativa e quasi simbolicamente mau tradutor do mérito alheio, o último [*refere-se a Henrique Galvão*] acabou na miséria e na loucura, para as quais aliciara alguns seguidores que se deixaram seduzir sem observação crítica — vitimados, em consequência, por perseguição no seu regresso à *atmosfera* [*substituição entrelinhada de uma palavra rasurada e ilegível*] de origem, então putrefacta, num Estado policial, selva da tirania. (*ibid.*)

A conjetura deste (duplo) objetivo torna-se assaz verosímil, considerando-se que Scarlatti decidira preencher o capítulo dedicado a Galvão, no volume *Em casa de* O Diabo. *Alguns homens por dentro*, com a republicação de todos os artigos, saídos no *Diário de Notícias*, em que a mencionada polémica se desenvolveu. A intenção deduz-se de se encontrar, no espólio, uma transcrição organizada, revista e editável daqueles textos, que ocupa 35 folhas de tamanho A4, datilografadas apenas no rosto, numeradas sequencialmente de 115 a 149 (de acordo, presume-se, com a sua possível localização na obra), organizadas em três conjuntos agrafados e precedidas por uma folha de rosto solta, no qual Scarlatti escreveu, à mão, o título do capítulo: "Crítica ao instrumento polémico de um destino. Memória de Henrique Galvão."

Neste testemunho, que por não estar datado se referencia aqui como "Scarlatti s.d.", o crítico distribuiu as 35 folhas em três séries, agrupando, na primeira, os textos que publicara entre 22 e 25 de fevereiro (21 ff., pp. 115-135); na segunda, a resposta de Galvão (6 ff., pp. 136-141); e, na terceira, a sua tréplica e a última carta de Galvão, dirigida a Augusto de Castro — à época,

---

[8] Sendo difícil apurar o que Scarlatti terá sabido sobre os últimos anos de Henrique Galvão, no Brasil, faz-se notar que este sofreu efetivamente de demência, mas causada pela doença de Pick, diagnosticada em 1966, que o vitimaria quatro anos mais tarde (cf. Mota 2011: 385).

o diretor do jornal —, que a publica a 6 de março, antecedida de uma nota em que dá o debate por encerrado (8 ff., pp. 142-149)[9].

A origem remota desta troca de correspondência reside na decisão de Amélia Rey Colaço de apresentar ao público de Lisboa e do Porto não apenas a versão integral, em língua portuguesa, de *Mourning becomes Electra. A trilogy*, mas o próprio teatro de Eugene O'Neill (1888-1953), que permanecia inédito em Portugal. Sob o título *Electra e os fantasmas*, e tão-somente doze anos após a sua estreia absoluta na Broadway, no Guild Theatre, a 26 de outubro de 1931[10], o espetáculo chegou ao Teatro Nacional D. Maria II a 21 de fevereiro de 1943, onde esteve em cena até 18 de abril (no Porto, apresentou-se no Teatro Rivoli, entre 9 e 17 de outubro do mesmo ano, regressando ao Nacional, no mês seguinte, para duas récitas, a 20 e 28 de novembro). A jornada iniciava-se às seis da tarde, com a representação de *Regresso ao lar* (*Homecoming*), a primeira peça do ciclo, seguindo-se, à noite, e depois de um intervalo de uma hora para jantar, as duas outras peças que completam a trilogia: *Expiação* (*The hunted*) e *Fantasmas* (*The haunted*) (cf. Santos 2015: 121; CETbase).

Amélia Rey Colaço e seu marido Felisberto Robles Monteiro — donos da Companhia que teve por nome os apelidos de ambos e em que trabalharam como encenadora e diretor de atores, respetivamente, e ainda como atores — escolheram esta *Oresteia* contemporânea para ser representada numa ocasião singular. Responsável pela gestão e programação do Teatro Nacional desde 1929, a Companhia conseguira que, ao longo do ano de 1942, o edifício do Rossio sofresse uma remodelação estrutural, a qual — segundo Vítor Pavão dos Santos — abrangeu o palco, a plateia ("totalmente renovada"), a compra de um novo órgão de luzes e a instalação de um sistema de aquecimento, obras "que Amélia desde há muito vinha suplicando ao célebre ministro Duarte Pacheco" (Santos 2015: 119).

Em testemunho ao mesmo teatrólogo, Amélia relembra a ocasião, classificando *Electra e os fantasmas* como uma das produções de sucesso da Companhia, destacando a preponderância nela assumida pelas intervenções de Lucien Donnat (1920-2013), responsável pela cenografia e figurinos, e de Henrique Galvão, a quem coube, como atrás se referiu, a tradução do texto:

---

[9] Os textos dos intervenientes na polémica — Eduardo Scarlatti, Henrique Galvão e Augusto de Castro — citam-se a partir deste testemunho, em que o crítico se limitou a corrigir as gralhas dos originais e a introduzir, nos seus artigos, raras precisões formais ou conceptuais, aqui devidamente assinaladas.

[10] O texto da trilogia foi publicado no mesmo ano, em Nova Iorque, pela editora Boni & Liveright.

> [g]rande parte do sucesso de *Electra e os Fantasmas* ficou a dever-se ao talento do Lucien Donnat, que estudou a fundo a época das peças. Com o pavor do meu marido pelo preço de tal montagem, mas que foi muito recompensador. Tive um instinto, por críticas que lera, que aquela peça era notável, e o Eugene O'Neill não era conhecido em Portugal, nunca fora representado, e então o Henrique Galvão, como nos dava não só a sua amizade como uma estreita colaboração, depois de eu lhe dar a peça a ler, pois ele lia inglês melhor do que eu, ficou tão entusiasmado que se pôs logo a traduzir, e depois traduziu e publicou muitas outras peças de O'Neill. (*ibid*.)

Ora, aquando da estreia do espetáculo, Lisboa não assistiu apenas a um invulgar acontecimento cultural que matou a fome aos intelectualmente desnutridos (cf. Scarlatti s.d.: 116). Também os "*snobs*" (*ibid*.) ter-se-ão entusiasmado com a expectativa gerada em torno da festa de inauguração da renovada sala. Essa atitude ambígua, não sendo invulgar no meio artístico de qualquer época, é registada por Eduardo Scarlatti, no *Diário de Notícias* do dia seguinte, não sem uma pitada de sarcasmo:

> [h]á certa agitação no burgo dos artistas. Representa-se a "trilogia ligada", de Eugénio O'Neill, *Mourning becomes Electra*. Pela mão de Amélia Rey Colaço, o teatro americano atravessou, sem ser beliscado, a alfândega da literatura e do pensamento, em Lisboa — numa obra do seu notável representante. Uma curiosidade anormal referve em quantos se interessam pelos temas de cultura. Intelectuais, habitualmente mal nutridos nos seus gostos, querem matar a fome. E, por detrás deles, sequiosos de exibição, os *snobs* farejam o acontecimento mundano. Vai reabrir a Casa de Garrett, após trabalhos de embelezamento. (*ibid*.)

O crítico enceta, deste modo, o primeiro de quatro longos artigos, publicados sempre com destaque, entre a capa e a segunda página do jornal. Em 1943, como atrás se referiu, Scarlatti já se retirara da crítica de teatro. No entanto, dado o seu inegável prestígio no meio cultural, Augusto de Castro não hesita em convidá-lo para solenizar a ocasião, através da redação de um tipo de texto jornalístico que, à época, raramente surgia na nossa imprensa, ou seja, três peças de apresentação da obra de um dramaturgo estrangeiro e de uma nova produção teatral, as quais precederam a publicação da crítica, o quarto e último dos artigos, que, com atraso inabitual, só saiu a 25 de fevereiro, quatro dias após a estreia. E toda esta visibilidade foi conferida — sublinhe-se — a alguém que assumia claramente a sua pertença ao "reviralho", e do jornal em causa ser, então, a oficiosa voz pública de Salazar.

Scarlatti dedica o artigo "Eugénio O'Neill e o seu teatro", de 22 de fevereiro, à identificação (certeira) de três aspetos que singularizariam a contribuição

dramatúrgica do seu autor, não sem antes frisar, na abertura do artigo, que o texto de *Mourning becomes Electra* atravessara "sem ser beliscado, a alfândega da literatura e do pensamento" (Scarlatti s.d.: 115), em referência oblíqua à ultrapassagem quer da censura prévia quer do marasmo intelectual português. Revelando conhecer bem — e admirar — o teatro que então se escrevia e subia à cena nos EUA, o crítico enfatiza, em primeiro lugar, que O'Neill concretizou a rutura estética que desejara, através do desenho intencionalmente provocatório das tramas, nas quais um "realismo duro, por vezes chocante" seria a "reação da sua inteligência moça contra os convencionalismos a cuja interpretação seu pai se dedicava" (cf. *ibid*.: 119). E referindo-se especificamente à peça em causa, conclui "[s]e, como observa um teatrólogo, o amor, o sexo e o crime constituem a substância nuclear do teatro da América, *Mourning becomes Electra* [entrelinhado, à mão: *Electra é o próprio luto*] representa uma das suas mais fortes criações" (*ibid*.: 117).

Destaca, em segundo lugar, que O'Neill recuperara a *Oresteia*, de Ésquilo, não só como fonte inspiradora da intriga da trilogia, mas, sobretudo, para gizar uma determinada "interpretação filosófica da existência", na medida em que "[...] onde o génio grego depôs intuições encerradas no mito e na lenda, a garra do poeta dramático americano imprimiu complexos psicológicos ditados pelas observações atuais" (*ibid*.: 117)[11]. Este cadinho de tradição e modernidade, forjado cruamente pelo dramaturgo, a partir da sua própria vivência, para interpelar uma realidade multidimensional e multicultural, muito sensibiliza Scarlatti, também ele um homem do mar que — nas suas viagens formativas e já como oficial da Marinha portuguesa — se deixou igualmente cativar tanto pelos "horizontes marítimos, o encantamento das terras longínquas e a aventura, [que lhe] abriram as portas do sonho" (*ibid*.: 119), quanto pela pujante criatividade que reconheceu nos americanos, aquando das suas visitas aos EUA:

[11] Eugene O'Neill transporta para *Mourning becomes Electra* não só a intriga, como as circunstâncias da *Oresteia*, ciclo composto pelas tragédias *Agamémnon*, *Coéforas* e *Euménides*. Assim, volve Argos numa das "smaller New-England seaport towns" (O'Neill 1988: 890), em cujos arredores fica a Mansão dos Mannon. A ação é por ele situada em 1895 e desencadeia-se — à semelhança do que sucede no texto fonte, no qual Agamémnon regressa da decisiva Guerra de Troia — aquando do retorno do General de Brigada Ezra Mannon da Guerra de Secessão dos EUA. Suprimindo a personagem de Cassandra — aquela que, em Ésquilo, antevê por inspiração dos deuses o seu assassínio e o do rei, às mãos da rainha e do amante —, O'Neill redobrou nos papéis principais o quinteto que protagoniza a trilogia grega: além de Ezra Mannon, Clitemnestra, sua mulher, volve-se em Christine; os filhos de ambos, Electra e Orestes, em Lavinia e Orin; e Egisto, amante de Clitemnestra, no Capitão Adam Brant. Observando e comentando a longa e intricada sucessão de crimes e vinganças que dilacera os Mannon, Seth Beckwith — o velho jardineiro da mansão — funciona como Corifeu de um pequeno e variegado coro de habitantes locais.

> [n]o meio — de vertigem e de labor — onde são recrutadas as figuras [*do novo teatro americano*] há formigueiros dos mais diversos elementos raciais, nascem e desenvolvem-se as mais variadas e estranhas tendências. Daí uma riqueza assombrosa de tipos e de atitudes formais — dentro do melhor realismo. (*ibid*.: 118)[12]

Por último, enaltece o modo como Eugene O'Neill plasma literariamente a intersecção entre a "revolta contra a hipocrisia e as injustiças sociais" (*ibid*.: 119), "uma sensibilidade poética" singular (*ibid*.) e "os conflitos superiormente humanos, no sentido trágico e fundo dos problemas eternos" (*ibid*.: 120). Sintetiza, assim, o engenho de O'Neill para dramatizar num só lance "o sentido prático do progresso" de um povo comprazido com as "maravilhas técnicas e científicas" (*ibid*.: 118), moldando "carácteres nus, corajosamente postos em teatro" (*ibid*.: 117). Mas para desocultar, também, o reverso lunar dessa abundância, habitado por todo o tipo de excluídos, desde os negros — grupo humano em quem Eduardo Scarlatti traça "a verdadeira divisória rácica de intolerante projeção social na América" (*ibid*.: 120) — até aos deserdados pela "morte do velho Deus e a falência da ciência e do materialismo", fórmula que recolhe (e traduz) do prefácio de O'Neill à edição original da peça, um texto em que este revelara o que o movia, então, a escrever para o palco: "[h]oje, um escritor teatral deve profundar as raízes dos males do seu tempo, tal como os sente [...], para ofertar qualquer nova satisfação às sobrevivências do primitivo instinto religioso, encontrar significação para a vida e algum conforto para o *receio de morte*" (cf. *ibid*.: 118).

Tal triangulação entre o humano, o poético e o sobre-humano coincide com a fundamentação estética e política em que Scarlatti alicerçara o conceito de teatro que defendia desde 1929, ano em que publicou *A religião do teatro*. Não se estranha, então, que o crítico entenda o teatro de O'Neill como arguição das possibilidades e dos limites do agir humano, da ética que deveria regê-lo, numa era pós-religiosa, e do palco como ágora adequada ao desenrolar dessa

---

[12] Eduardo Scarlatti vibra e identifica-se, até, com o eletrizante "American way of life" que projeta no percurso aventuroso de Eugene O'Neill e de que deixa vívida descrição no primeiro artigo (cf. Scarlatti s.d.: 119). Impressiona-o, sobretudo, o modo como, no seu teatro, o dramaturgo reflete as alegrias e dores do homem comum, por ele experienciadas intensamente, como viandante inquieto em diversos périplos geográficos. Privilegiando este tipo de formações, em que a maturação intelectual não resulta apenas do saber livresco, mas do seu cruzamento com um agir livre, pleno e diverso, Scarlatti — ele próprio um autodidata, que assim viveu — arrisca mesmo generalizar: "[...] um escritor americano — por detrás de quem há sempre uma experiência real vivida — [...] encontra[-se] na posição de qualquer europeu que tivesse alcançado os vértices da poesia dramática, animando personagens sobre uma interpretação filosófica da existência" (*ibid*.: 118).

agonia, tão mais emancipadora e auspiciosa à "tranquilidade da consciência" (cf. *ibid*.: 120), quão engenhosa seja a sua composição dramático-musical. Não o fez, porém, forçando o texto em análise, mas julgando-se autorizado pelo mesmo O'Neill, que expressara inquietude similar numa outra passagem do prefácio, já antes citado: "[s]e a religião, a crença no poder sobrenatural, capaz de dar significação à vida, decaiu, os homens deverão descobrir uma atitude pela qual adquiram, de novo, a dignidade perdida" (*ibid*.).

Em "Da velha Atenas a Nova York" — o segundo artigo, publicado a 23 de fevereiro —, Eduardo Scarlatti recorda as diversas reformulações a que o enredo foi sujeito depois da *Oresteia*, concluindo que "nenhum escritor moderno, como [*O'Neill*], dispõe, em tão alto grau, desse poder de modelar, como Ésquilo, 'o fantástico sobre o verdadeiro'" (*ibid*.: 124). Esta noção de verdade artística explicita-a, linhas adiante, como âmago do teatro que tem por moderno, já que — mantendo-se, embora, a estrutura inaugurada justamente pela tragédia grega, em que as personagens agem num ambiente reconhecível, ainda que se transformem sob influência de fatalidades externas — é desde o ângulo da "psicologia contemporânea" (*ibid*.: 125) que — nas três peças de *Mourning becomes Electra* — "o *Destino* e a *Vontade* lutam perante os nossos sentidos, mas dentro das personagens — e fora delas, por vasto prolongamento do fogo interior que reduz consciências a monstros" (*ibid*.).

É o sopeso da representação deste "fora" das personagens — i.e., o seu contexto sociocultural — que ocupa Eduardo Scarlatti em "Electra e os fantasmas", o último texto de apresentação do teatro de Eugene O'Neill, que se revelará crucial para a compreensão dos pressupostos que pautarão a sua análise da tradução de Galvão. Prosseguindo a inquirição acerca da modernidade da trilogia, aberta no artigo imediatamente anterior, o crítico avança a 24 de fevereiro uma reserva de monta à sua inclusão no que define como estética contemporânea: "o escritor parece não ter ainda — ou estarei confundido — uma ideia clara sobre a inversão de polos verificada entre os teatros grego e contemporâneo, a qual coloca o indivíduo no lugar do antigo coro — e inversamente" (*ibid*.: 129).

A trilogia transportaria em si, então, "a mesma contradição que se verifica em tantas outras peças do teatro contemporâneo" (*ibid*.), ou seja, a de se revelar como "obra fundamentalmente clássica" (*ibid*.), na qual a prossecução da mais relevante linhagem teatral do Ocidente — "[h]elénica pelo motivo inspirador; shakespeariana pela força passional e pela vibração lírica" (*ibid*.) — se torna "moderna pela decomposição psicológica das figuras, o realismo formal e a intervenção do coro — ainda que rudimentar" (*ibid*.). No entanto, ao resolvê-la em clave asfixiantemente simbolista — tornando a casa dos Mannon em imagem interpelante de punição e expiação dos crimes irremíveis de indivíduos

concretos —, O'Neill teria permanecido na antecâmara do teatro novo, pois "onde o grego punha a família nós depomos sociedade" (*ibid*.: 130):

> [a] dinastia dos Mannon de O'Neill [...] deixa-se dominar pelo Destino, pela Morte, porque não foi capaz de se libertar dos seus crimes por um gesto de perdão, porque nunca soou dentro deles um cântico de simpatia. Preconceituosos, sob o jugo da hipocrisia puritana, fabricavam o seu prestígio, alimentavam o seu orgulho da ocultação esfíngica da sua delinquência. E o último sobrevivente da raça — Electra (a Clara, versão portuguesa da Lavínia americana) — para subsistir enclausura-se numa expiação voluntária. Não soube amar nem perdoar. A pena de talião era a lei da sua perversidade — esquecida de que há seres livres, pelo culto deliberado da elegância moral. Electra não pode senão vestir de negro, é o próprio luto — *Mourning becomes Electra*. (*ibid*.: 125)[13]

Nesta censura a Eugene O'Neill, por ter preferido exaltar a consumação desmesurada (e improfícua) de quem sacrificou a vida à fatal danação do sangue, ressoa a problematização a que Scarlatti sujeitara a conceção agónica de Nietzsche do ato artístico. Em *A religião do teatro* (1929), discutira a "visão simbólica" (Nietzsche [1872] 1988: 41) que o filósofo alemão tinha feito derivar do cruzamento entre a individuação — alcançada pela partilha do sonho de Apolo, i.e., o momento de iluminação e esclarecimento das formas, em que se antevê a verdadeira realidade que a mesquinhez do quotidiano encobriria (cf. *ibid*.: 36-39) — e a dispersão revitalizadora da embriaguez dionisíaca, que, ao abrir todos os seres à experiência do "*Uno* primordial" (*ibid*.: 40), os aniquila e faz renascer *fundidos mas idênticos a si mesmos* (cf. *ibid*.).

No sentido que Friedrich Nietzsche atribuiu ao conceito (cf. *ibid*.: 17-19), Scarlatti permanecia, contudo, um "socratista", ou seja, defendia que a arte não só significa, como pode ser conhecida, se analisada enquanto composição racional (processo que enobrece, simultaneamente, o que conhece e a comunidade interpretativa a que pertence). Por influência hegeliana, acolhida segundo

---

[13] Argutamente, Scarlatti explicita a explosiva humanização do trágico, em sufocante (mas controlado) ambiente familiar, como traço identitário de *Mourning becomes Electra*. Sessenta anos mais tarde, Miriam M. Chirico (2000: 81) — seguindo um percurso paralelo ao que o crítico desenvolve nos seus três primeiros artigos — chega a conclusão similar, que atribui às transformações do modelo grego que o dramaturgo operou na trilogia: "[Eugene O'Neill] made four significant revisions in his own manuscripts as he moved from a classical paradigm to a more contemporary application of tragedy: the deliberate elimination of the word 'fate', the emphasis on self-punishment, the use of questions that lead to self-examination, and the removal of the figure of Cassandra. These four revisions register O'Neill's gradual transformation from a classical understanding of tragedy, revolving around unseen gods, to one that locates tragedy within the immediate setting of the family."

a original confluência entre os pensamentos cristão e marxista, tal perspetiva dialética e eticamente ascensional supõe que se anteponha o esclarecimento coletivo à emancipação individual, numa incessante sucessividade, alimentada pela tensão entre arte e crítica. Scarlatti sugere, então, a dinamização do modelo dual de Nietzsche, a fim de "completar o [*seu*] mito da criação artística" (Scarlatti 1945: 51). Para o alcançar, introduz um terceiro elemento — Eros —, "sem o qual a arte humana nunca seria fecundada pelos deuses" (*ibid*.: 46), e cuja designação resulta de nele consubstanciar "a *libido* de Freud", a "vencedor[a] do Tempo" (*ibid*.: 12):

> Apolo e Dioniso, do seu templo em Delfos, vêm induzir-se nas formas. Eros vem oferecer ao homem o condão da imortalidade. Como propulsores da arte de todas as *épocas*, os espíritos destas divindades elevam-se da mitologia e, fulgurando sem cessar, metamorfoseiam-se conforme os diversos períodos de desenvolvimento intelectual — desde a obscuridade mítica à razão científica. (*ibid*.: 11)

Mesmo que Eugene O'Neill tivesse antecipado o futuro do teatro, "fazendo intervir coros na ação de alguns dos seus dramas" (Scarlatti s.d.: 129), não teria logrado, contudo, uma expressão poética suficientemente interpelante, que obrigasse o auditório a um "culto deliberado da elegância moral" (*ibid*.: 125), a única via através da qual os espetadores se tornariam em "seres livres" (*ibid*.). A exposição violenta do agir de indivíduos invulgarmente patológicos e desregrados, em *Mourning becomes Electra*, teria, assim, concentrado a catarse emotiva do público, desviando-o da dialética esclarecedora inerente ao juízo e, concomitantemente, do reconhecimento de que — ao contrário do que foi "imaginado por Eugénio O'Neill" — o novo túmulo dos Mannon "estende-se [hoje] quasi pelo Mundo inteiro", como "templo do Ódio, do Crime e da Morte" (*ibid*.: 130), no qual "cada indivíduo é micro-ser, protegido ou a proteger" (*ibid*.):

> [n]a tragédia clássica a paixão, a loucura sagrada, os instintos, o génio e a desgraça eram fenómenos individuais e o coro, a multidão, constituía o fator sereno, esclarecedor do conflito. Num drama verdadeiramente atual a paixão multitudinária, a loucura, os baixos instintos ou atitudes criadoras das sociedades é que se desnudam perante a calma da razão simples. Tradicionalmente, em teatro, o crime, a exaltação eram apanágio do Homem. Hoje invadem o nosso espírito os problemas dos delitos, cruezas e entusiasmos coletivos. (*ibid*.: 129)

Scarlatti reserva o artigo "De Nova Iorque a Lisboa" — o último texto da primeira série, publicado a 25 de fevereiro — para a crítica a *Electra e os fantasmas*. Primeiramente, elogia o arrojo da produção da Companhia Rey Colaço

/ Robles Monteiro, sobrelevando o trabalho de Amélia Rey Colaço — a encenadora dos três espetáculos e a intérprete da protagonista (Clara) —, a quem coube a execução de tão "hercúlea [...] tarefa" (*ibid.*: 131) que "[s]ó um grande sonho de arte e a paixão de criar uma figura eterna justificam" (*ibid.*). Louva, também, a dedicação dos demais atores, em todos adivinhando — e registe-se a subtileza do elogio frouxo — "um desejo enorme de acertar, dando tudo do seu talento — pouco ou muito — 'em absoluto'" (*ibid.*: 132). Conclui o introito hiperbolicamente, conjeturando que se O'Neill "pudesse ter assistido à representação da sua obra na casa de Garrett, encontraria razões para se sentir dignificado — tão probos se mostraram os seus intérpretes em Portugal" (*ibid.*), avaliação que a ter chegado ao dramaturgo, certamente o terá reconfortado pela cedência gratuita dos direitos do texto.

Numa enérgica inflexão adversativa, o crítico decide-se, porém, a enumerar as "restrições de vulto" (*ibid.*) que o espetáculo lhe merecera, pois "[b]oa vontade e dedicação [...] nem sempre bastam" (*ibid.*). E, nesse passo, não poderia ter sido mais incisivo, quando vinca que "[d]e todas as deficiências a mais grave é, sem dúvida, a 'tradução'" (*ibid.*), a cuja análise dedica dois parágrafos demolidores.

Reconhecendo genericamente os "dotes literários" do tradutor, Scarlatti concede que "[a] faina era rude" (cf. *ibid.*) e não discute a liberdade que Galvão reclamara na capa da edição do texto de O'Neill, saída em junho de 1942, na qual se indicava tratar-se aquela de uma "versão livre"[14]. No entanto, avança dois argumentos para classificar como "deplorável" (*ibid.*) o resultado obtido na língua-alvo. Assim, em primeiro lugar, ressalva que a sua rejeição não advém do tradutor ter sacrificado a "equivalência literal" (*ibid.*), mas de não ter usado essa licença para recriar, na sua versão, as "ideias e [os] valores teatrais da ação" (*ibid.*). "Há um movimento dramático a transmitir" (*ibid.*), relembra, clarificando, de seguida, o seu entendimento de *performance*: o "[t]eatro — em especial a tragédia — como a literatura é poesia. E a literatura, como todas as artes, é 'música' — em sentido lato e profundo" (*ibid.*).

Em segundo lugar, defende que tal ignorância da estrutura estética de *Mourning becomes Electra* teria potenciado a dispersão lexical, marcada, não

---

[14] O livro foi editado em Lisboa pela Livraria Popular de Francisco Franco, lendo-se na respetiva capa: "EUGÉNE [*sic*] O'NEILL/ ELECTRA/ E OS/ FANTASMAS/ TRILOGIA/ VERSÃO LIVRE DE/ HENRIQUE GALVÃO". Uma particularidade que evidencia a domesticação perseguida pelo tradutor consiste na naturalização parcial do nome das personagens. Deste modo, Ezra Mannon passa a César Mannon (interpretação de João Villaret); sua mulher, Christine, a Cristina (Palmira Bastos); Lavinia, a Clara (Amélia Rey Colaço); Orin, a Carlos (também João Villaret); Adam Brant, a Marcos Brant (Raúl de Carvalho); e Seth Beckwith, a Tomás (Robles Monteiro).

apenas por um desacertado "pitoresco de linguagem" (*ibid.*), como pela "incorreção da forma gramatical" (*ibid.*): "Henrique Galvão — involuntariamente — da intensidade passional da expressão sintética fez discurso — e mau discurso, tantas vezes 'words, words, words'..." (*ibid.*)[15].

Formula, ainda, a hipótese subsidiária da responsabilidade do fracasso poder ser assacada também aos intérpretes, por (in)advertidamente alterarem a tradução durante os ensaios (dando mesmo exemplo de uma modificação que pôde captar no espetáculo que critica, cf. *ibid.*: 132-133). Todavia, Scarlatti desestima que tais variações relevassem num conjunto em que "o ímpeto do diálogo [se] reduz a palavras moles e sem elegância" ou que explicassem, por si só, a acumulação de "pronomes pessoais inúteis". E conclui, reforçando a inabilidade sintática e prosódica da tradução: "enfim, 'ques' e 'porques' andam numa roda-viva, a malhar ouvidos" (*ibid.*: 133).

Três sugestões concretas — refundir o texto em português, reajustar a distribuição e retificar o estilo de representação (cf. *ibid.*: 135) — substituem a conclusão na crítica de Eduardo Scarlatti, que insiste, nesse passo, em reforçar o enaltecimento da Companhia Rey Colaço / Robles Monteiro pelo "alto serviço prestado às coisas de arte neste país", ao ter arriscado produzir *Electra e os fantasmas*. Antevendo a acrimónia com que seria recebida a sua análise minuciosa e franca, Scarlatti remata o seu texto, lamentando-se que o exercício crítico não fosse percecionado como prossecução do diálogo instaurado pelos criadores do espetáculo: "[d]esagrada às vezes, a crítica — sei-o bem — mesmo quando animada por um desígnio salutar" (*ibid.*).

Das suas objeções ao funcionamento, em cena, da versão de Henrique Galvão, infere-se, por um lado, que Scarlatti já estava então ciente da necessidade de um tradutor de teatro selecionar, como princípio orientador do seu trabalho, ou uma abordagem literária ou dramatúrgica (cf. *ibid.*: 142)[16]. Por outro lado,

---

[15] Citando a célebre resposta dada por Hamlet a Polonius — na segunda cena do segundo ato de *Hamlet* —, Eduardo Scarlatti alude não só à principal fonte de inspiração indireta de *Mourning becomes Electra* (justamente, a peça de William Shakespeare), como — socorrendo-se da resposta desconcertante que o príncipe da Dinamarca dirige ao untuoso conselheiro do Príncipe — convoca, simultaneamente, quer o tédio que lhe haviam causado os desvarios discursivos de Henrique Galvão, quer a relação entre discurso e verdade que Hamlet aflora brevemente nessa cena (tópico crucial, note-se, na sua rejeição das opções tradutivas de Galvão).

[16] Posicionamento hoje consensual entre os teóricos dos Estudos de Tradução, como bem sublinha Gunilla Anderman: "[u]nlike the translation of a novel, or a poem, the duality inherent in the art of the theatre requires language to combine with spectacle, manifested through visual as well as acoustic images. The translator is therefore faced with the choice of either viewing drama as literature or as an integral part of a theatrical production (van den Broeck 1988:55-6)." (Anderman 2009: 92).

ao eleger a tradução como a deficiência mais grave da produção de *Electra e os fantasmas* (cf. *ibid.*: 132), Eduardo Scarlatti sinaliza a sua convicção de que a potencialidade transformadora de uma peça reside nas suas virtualidades compositivas, linha que seguira, aliás, nos três artigos precedentes, quando distinguiu a energia disruptora com que, em inglês, Eugene O'Neill transfigurara o naturalismo e — retornando à fonte primeva da tragédia grega — constituíra um marco fundador do novo teatro norte-americano. Compreende-se, deste modo, que Scarlatti tivesse sobrevalorizado, na crítica, a inépcia do texto português de *Mourning becomes Electra*, pois considerava ter não só comprometido as demais componentes da *performance* como reiterado valores de representação passadistas, que empeçavam a — por si tão desejada — transformação radical do modo de como então se concebia o teatro em Portugal.

Significativamente, quando tinham passado já mais de quarenta anos sobre a publicação da crítica, Amélia Rey Colaço persistia em ignorar a obrigatoriedade daquela escolha. No já referido diálogo com Vítor Pavão dos Santos, a encenadora afirmará mesmo desconhecer o conceito de dramaturgia, contrapondo-lhe a descrição do processo de montagem que seguiu em *Electra e os fantasmas* — idêntico, presume-se, ao que sempre terá desenvolvido com a sua Companhia —, o qual fez assentar na indiscutível autoridade do dramaturgo, i.e., na superioridade do texto dramático — o objeto de estudo primordial e, assim, orientador — face ao teatral, cujos diferentes intérpretes deveriam ater-se, como Sócrates sugerira a Íon, a recuperá-lo enquanto elos subordinados da cadeia poética: "[n]ão havia isso da dramaturgia, que agora está muito na moda e não sei o que é. Havia estudo e ensaios" (Santos 2015: 121).

Amélia Rey Colaço esclarece, ainda, que o tradutor não participara nos ensaios, apesar de ter colaborado na produção, cabendo-lhe, por exemplo, a sugestão de que o ator João Villaret desempenhasse os papéis tanto de César (Ezra Mannon) como de Carlos (Orin), seu filho. Deduz-se, assim, que a criação de *Electra e os fantasmas* resultou exclusivamente das intervenções da encenadora, de seu marido, enquanto diretor de atores, e — sob a tutela de ambos — de Lucien Donnat, o inventor plástico do espetáculo (*ibid.*: 120). Contudo, do modo como Rey Colaço destaca o labor deste último — frisando que Donnat estudara "a fundo a época das peças" (*ibid.*) —, conclui-se, ainda, a convencionalidade da sua abordagem, pois enfatiza uma indicação espaciotemporal que — como Scarlatti intuíra — resultara, sobretudo, de uma estratégia de distanciamento a que o dramaturgo recorrera para mitigar a violência e a lascívia que explodem em cena: "[…] tão grande era a força regressiva da sua conceção que

Eugénio O'Neill se viu obrigado a promover um recuo na época da acção — fixando-a entre 1865 e 1866" (Scarlatti s.d.: 129)[17].

Aliás, Amélia Rey Colaço continuava a ignorar as fragilidades da tradução, tecendo, ao invés, um generoso elogio à pessoa e ao trabalho de Henrique Galvão, "pois ele lia inglês melhor do que [ela]" (cf. *ibid*.: 119). E não o verte apenas neste excerto, já atrás aduzido, mas insiste em distinguir, páginas adiante, quer o seu labor como adaptador e tradutor — particularmente de Eugene O'Neill —, quer a sua profícua e reiterada colaboração com a Companhia Rey Colaço / Robles Monteiro, quer, ainda, a verdadeira amizade que unia o casal a Galvão:

> [O] Henrique participou em todos os nossos grandes empreendimentos. Muito em especial nos espetáculos que fizemos no Teatro Gil Vicente da Exposição Colonial do Porto [*15 de Agosto de 1934*]. E quando foi a grande *Castro*, no Adro do Mosteiro de Alcobaça [*25 de Agosto de 1935*], a atuação dele foi decisiva, foi o Henrique quem dirigiu toda aquela cavalaria que fechava o espectáculo. Mas foi também sempre um bom tradutor, traduziu e adaptou muita coisa, culminando com a trilogia *Electra e os Fantasmas* [...]. E tantas peças do Eugene O'Neill, autor que eu lhe dei a conhecer, ele depois traduziu. [...] Quando ele se meteu na política a sério e se pôs decididamente contra o Salazar, a nossa amizade ficou intacta, fui vê-lo à prisão com o meu marido várias vezes [...]. (*ibid*.: 169-170)[18]

Não se estranha, pois, que, da crítica de Eduardo Scarlatti — a única que indiretamente refere, quando dispunha de outras muitíssimo mais encomiásticas —, Amélia Rey Colaço retivesse, tão-somente, os reparos à distribuição: "[o] Eduardo Scarlatti, que era um bom crítico e eu considerava meu amigo, disse-me que a distribuição estava toda errada" (*ibid*.: 120)[19]. Razão provável para

---

[17] Na didascália que abre a trilogia — intitulada "General scene of the trilogy" —, Eugene O'Neill situa a respetiva ação no espaço e no tempo: "[t]he action of the trilogy, with the exception of an act of the second play, takes place in or immediately outside the Mannon residence, on the outskirts of one of the smaller New-England seaport towns. [...] The three plays take place in either spring or summer of the years 1865-1866" (O'Neill 1988: 890).

[18] Segundo os registos da Biblioteca Nacional e da Tetra-base (plataforma *online* de informação sobre tradução de teatro em Portugal, no período de 1800 até 2009), além de *Electra e os fantasmas*, em 1942, Henrique Galvão publicou, sempre na Livraria Popular de Francisco Franco, versões livres das seguintes peças de Eugene O'Neill: em 1944, *Além do horizonte* (*Beyond the horizon*), Ana Cristina (*Ana Christie*) e *Marco Milhão (Marco Polo, de Veneza)* (*Marco millions*); e — em 1945 — *Lázaro riu! (A morte não existe)* (*Lazarus laughed*).

[19] Na sua crítica, o poeta António Botto permite-se o excesso de desejar que Eugene O'Neill tivesse assistido ao espetáculo para admirar a "verdadeira representação da sua admirável trilogia"(!): "[...] Antonio Botto, ignoring the question of translation and dismissing as misguided all attempts (especially Scarlatti's) to understand and judge O'Neill's play almost entirely within the context of

esta memória particular será o reparo, que atribui ao crítico, do papel de Clara ter sido feito por si e não "pela cunhada dele, a Maria Lalande" (*ibid.*):

> [E]u, embora reconhecesse o grande talento da Maria Lalande, e por isso a elevei ao lugar que ela ocupou, achava que ela era uma figurinha frágil, sem a força que aquela Clara Mannon tinha de transmitir, uma força que não era só interior, era uma força de presença, e ela fazia muito bem aquela ingénua trágica da peça, que começara por ser ensaiada por outra atriz mais débil, Beatriz Santos, mas à qual a Maria dava o necessário fulgor. (*ibid.*: 120-121)

A sibilina insinuação de que Scarlatti agira movido por favoritismos não se sustém, todavia, caso se recorde que, na crítica, fundamentara o desacordo com a distribuição no desacerto etário entre a caracterização didascálica das personagens e os atores selecionados para as desempenhar (cf. *ibid.*: 133-134). "Não há convencionalismo teatral que resista a semelhante ilusão!" (*ibid.*), enfatiza o crítico, sintetizando nesse desabafo o que escrevera, nos dias anteriores, sobre o "realismo duro, por vezes chocante" (*ibid.*: 119) em que O'Neill fundeara a sua revolução poética. Sem sugerir jamais que Maria Lalande desempenhasse Clara e não Irene Niles (Hazel Niles) — o papel secundário que Amélia lhe atribuíra, e cuja interpretação o crítico não hesita em questionar[20] —, Scarlatti exemplifica a inverosimilhança que o chocara, aludindo aos casos de Palmira Bastos — que aos 68 anos dera vida a Cristina, uma mulher de 40 —, da própria Amélia — que interpretara a jovem Clara com 47 anos — e de Raul de Carvalho, que tentara passar, aos 42 anos, pelo sedutor Marcos Brant.

A controvérsia que Amélia rodeia, elegante mas não ingenuamente, desencadeou-se, de facto, a 3 de março, dia em que, no *Diário de Notícias*, sai o texto "*Electra e os fantasmas*. Do rossio ao hospital", a longuíssima resposta de Henrique Galvão à crítica de Scarlatti. Politicamente cauteloso, Augusto de Castro introduz o texto como simples repercussão "do palpitante interesse que tem despertado a peça de Eugénio O'Neill". O diretor do jornal entende dever publicar "o artigo que se segue, a-propósito dos brilhantes estudos de Eduardo Scarlatti [...] dado o caráter exclusivamente literário deste debate" (Scarlatti s.d.:

---

the ancient Greeks, attested to the play's universality. Botto ended his review by suggesting that it would be well worth his while for 'the author to come from America to attend this, the true presentation, of his admirable trilogy'" (Monteiro 2000: 30-31).

[20] Sobre o desempenho de sua cunhada, Eduardo Scarlatti (s.d.: 135) mostra-se imparcial, anotando tanto a irrelevância do papel que lhe coubera em *Electra e os fantasmas*, como o desacerto das suas escolhas interpretativas: "[n]um papelinho sem importância, Maria Lalande representou dentro dos seus processos naturais, simples. No último ato parece ter querido tirar da figura que interpretou «mais do que ela continha». Como resultado, em vez de a elevar inferiorizou-a."

136), liberalidade que justifica por se tratar de "dois ilustres escritores, ambos colaboradores deste jornal" (*ibid*.).

O contorcionismo grave e melífluo a que Castro recorre não só não atenua, como intensifica obscenamente, a amargura que subjaz ao esfusiante sarcasmo, emprestado pelo tradutor à sua réplica, por seis dias protelada. Confessando-se tão "impiedosamente maltratado, que me levaram para o hospital" (*ibid*.) — sorte partilhada com Amélia e Palmira Bastos, embora estas "com menos contusões" (Villaret curara-se apenas "com pinceladas", cf. *ibid*.) —, Galvão presume afogar os reparos de Scarlatti num aluvião chocarreiro, cujo alvo principal não são as ideias, mas a pessoa do crítico (estratégia antecipada no título da carta, na qual parodia aqueles que Scarlatti usara nos seus textos[21]).

Tratando-se, pois, da opinião do "mais ortodoxo dos nossos críticos" (*ibid*.) — epíteto à época equívoco, dada a sua corrente associação com o ideário dos oposicionistas declarados, nomeadamente dos que militavam no Partido Comunista Português —, Galvão confessa-se pronto a submeter-se ao "infalível [...] *homo-criticus*" (*ibid*.: 138), ele que é tão-somente um modesto e esforçado "*homo-faber*" (*ibid*.: 139), que não dispôs de "um Larousse que [*o*] tivesse guiado na tradução" de *Mourning becomes Electra* (*ibid*.: 137).

Tal humildade zombeteira serve a Galvão para acionar uma primeira estratégia defensiva, que passa por atingir Scarlatti, imediata e irreparavelmente, na sua reputação pessoal e intelectual. Assim, a inegável extensão dos quatro ensaios explicar-se-ia, afinal, por Scarlatti ter tentado exceder O'Neill quantitativamente, arrastando os leitores num turismo tão fatigante quão vertiginoso, já indiciado nos respetivos títulos: "[ES] homenageou a trilogia de O'Neill [...] com uma tetralogia crítica e turística [...], aventura que nos tempos que vão correndo só um bravo marinheiro levaria a cabo com tanta facilidade" (*ibid*.)[22]. Também qualitativamente, os artigos pouco relevariam, dado limitarem-se a compilar informações respigadas em "instrumentos fáceis"

---

[21] Assim, os títulos dos segundo e quarto artigos de Scarlatti — i.e., "Da velha Atenas a Nova Iorque" e "De Nova Iorque a Lisboa" — volvem-se em "*Electra e os fantasmas*. Do rossio ao hospital", sugerindo-se que a virulenta sova do crítico obrigara os intervenientes na produção, apresentada em Lisboa, num teatro do Rossio, a subirem ao hospital (de S. José). Iludindo explicar porque tardara a sua resposta, Galvão justifica-se indiretamente, condoendo-se jocosamente por ter gasto uma semana a "besuntar-se com arnica e a pintar-[*se*] com mercurocromo" (*ibid*.: 136).

[22] Henrique Galvão, que era oficial do Exército, explora o campo semântico da viagem para, zombeteiramente, relembrar aos leitores a condição de oficial da Marinha de Eduardo Scarlatti.

(*ibid.*): "deu[-me] por vezes a impressão de estar a ler a Enciclopédia Britânica, a Spasa [*sic*], o simpático Larousse, ilustrados por Eduardo Scarlatti" (*ibid.*)[23].

O apoucamento intelectual de Scarlatti ampara a sua segunda habilidade de autodefesa, que consiste em demolir a capacidade interpretativa do crítico. Manuseando engenhosamente "palavras [*que*] jogam às escondidas com acepções fugidias" (*ibid.*: 137), Scarlatti dissimularia a sua inaptidão para exprimir claramente as suas ideias, adotando um "ar dogmático, preceitual como o próprio *Deuteronómio*, seguro da Verdade e da Regra, decerto infalível" (*ibid.*: 138). Assim sendo, Galvão não chegara a "compreender a interpretação dada por Eduardo Scarlatti à trilogia de O'Neill" (*ibid.*: 137), incompetência que presume compartilhar com "noventa por cento do público... que também [*o*] acha admirável [*mas*] também não [*a*] entendeu muito bem" (*ibid.*: 138).

Torna-se assaz irónico que seja, justamente, ao arremeter contra a suposta verbosidade opaca de Scarlatti — tendência exemplificada por um excerto do seu artigo "Eugénio O'Neill e o seu teatro" (cf. *infra*, nota 26) — que o discurso de Galvão se deixe enredar numa circularidade tediosa, demonstrativa, por si só, da genuína incapacidade do tradutor para arguir a fundamentação estética que orientara a análise de Scarlatti. Aliás, quando ensaia respostas concretas — e fá-lo brevemente, quer retorquindo à definição de teatro avançada pelo crítico, quer reafirmando a sua liberdade tradutiva —, Galvão ampara-se em argumentos tão pobres quanto inadequados.

No primeiro caso, rejeita transparentemente que "a literatura nesta peça seja poesia" (*ibid.*: 138), sustentando tal asserção na defesa de um entendimento generalista e, assim, problemático, da obrigação da linguagem imitar, no teatro, a fala quotidiana, de acordo com os "limites convencionais que são rigidamente marcados pelo desenho psicológico e social do personagem" (*ibid.*). Ora, vincando um entendimento restritivo e atemporal do naturalismo, fora do qual a linguagem teatral redundaria em "fantasia que nem todos os assuntos comportam sem estopada ou ridículo" (*ibid.*), Galvão evidencia não ter compreendido o horizonte performativo visado por Scarlatti, em que a ideia de um teatro novo passava pela articulação, em cena, da literatura, da poesia e da música com uma consciencialização revivida — informada quer pelo pensamento grego antigo, quer pela sua releitura iconoclasta por Nietzsche, Marx

---

[23] Presume-se que ao mencionar "a Spasa" [*sic*], Henrique Galvão aludisse à *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, publicada a partir de 1908, pela editora madrilena Espasa-Calpe. Menos evidente será a "Larousse" que aqui teria em mente, pois, desde que surgira, em 1866, o modelar *Grand dictionnaire universel du xix^e^ siècle*, a editora homónima fizera sair diversas obras de referência, entre dicionários e enciclopédias.

e Freud — de que, no fazer teatral, se exprimem, atuam e interpelam valores estéticos, éticos e políticos.

Deste equívoco advém, então, a segunda confusão, quando assaca exclusivamente ao seu livre arbítrio "ter traduzido como entendi e não como o sr. Eduardo Scarlatti o decreta" (*ibid.*). No entanto, o que este defendera, no texto de 25 de fevereiro, fora a aplicação dessa liberdade — reclamada por Galvão e sufragada por Scarlatti — à transmissão de um "movimento dramático" (*ibid.*: 132), recriando-se discursivamente, desse modo, as "ideias e [os] valores teatrais da ação" (*ibid.*).

Se dúvidas persistissem sobre a leitura enviesada de Henrique Galvão, bastaria recordar que, linhas adiante, ilustrará esta caprichosa avocação de liberdade na paródia escatológica com que procura arrasar um dos exemplos aduzidos por Scarlatti, em que este concretizara as suas reservas à eficácia teatral da tradução: "[e]m outra passagem, Pedro Nilles declara: — 'Como vês, temos de ir lá dentro'. E, desta forma, o ímpeto do diálogo reduz-se a palavras moles e sem elegância" (*ibid.*: 133).

Replica, então, que "apresentada [*a fala*] assim, isolada e nua, arrancada ao cenário e às circunstâncias ambientes como um dente arrancado a uma boca, faz supor que o Pedro Nilles pretende ir a um compartimento necessário mas privado da casa dos Mannons [*sic*]" (*ibid.*: 139). E julga-se vingado, recontextualizando-a — corrigida! — na sua resposta: "'[d]evem chegar amanhã. A menina Clara mandou-nos pedir que abríssemos a casa... Já vês, temos de ir lá dentro'" (*ibid.*). O ponto de Scarlatti não consistira, todavia, em reverberar a inexistência de uma finalidade explícita para a saída de cena de Pedro e do jardineiro, quando se dirigem para dentro da mansão. O que, sim, sublinhara fora a deselegância tautológica da construção frásica, que a torna inadequada à situação enunciativa, porquanto o efeito fático da primeira oração hipoteca a energia gestual da segunda, assim se amolecendo o desenrolar da ação.

A gaga saída de cena de Henrique Galvão passa, num primeiro movimento, pela adução de um extemporâneo argumento de autoridade — "levei o escrúpulo a ponto de entregar a revisão do trabalho a um filólogo eminente, antigo professor da Faculdade de Letras e meu amigo" (*ibid.*) —, rematando a sua resposta, no movimento seguinte, com uma invetiva amuada a Scarlatti para que ultrapassasse o seu desgosto traduzindo, ele mesmo, a trilogia de O'Neill:

> [...] o ilustre crítico pretende que o texto em português seja refundido sem demora. Nada mais justo. Mas em Portugal só há uma pessoa capaz de o fazer em termos de não merecer justos reparos a Eduardo Scarlatti: é Eduardo Scarlatti. E assim alcançamos a finalidade essencial deste artigo: suplicar a Eduardo

> Scarlatti que refunda sem demora a *Electra*, para termos enfim a tradução que a obra merece e que ele deseja. (*ibid*.: 140)

Dois dias mais tarde, a 5 de março, Eduardo Scarlatti responde a Galvão com o artigo "Ainda a propósito de uma deplorável tradução (resposta a Henrique Galvão)", comprometendo-se, nesse texto, a nele não "enfileirar remoques, ironia oca, mas a desfibrar evidências, com a maior calma" (*ibid*.: 144). Alcançara que, disfarçada de uma transbordante mordacidade, Galvão tornara a vitimização em objetivo principal da sua elaborada réplica — "lá aparece a transposição do facto literário para a pessoa do seu obreiro" (*ibid*.: 142)[24] —, numa estratégia de fuga, pelo riso, que lhe sugere um indignado retrato do seu autor[25]. No entanto, o crítico recentra a polémica nas deficiências que detetara na tradução, explanando-as agora mais dilatadamente, num texto que desenvolve a partir do surpreendente (e soturno) remate da alegoria hospitalar engendrada por Galvão:

> [N]ão viu o tradutor de *Electra* que as minhas objeções às pretensas virtudes da sua tarefa nada são ao lado das torturas e golpes mortais infligidos pelo seu talento ao original de O'Neill? Henrique Galvão não foi do Rossio ao S. José — o percurso de uma ruela estreita. Nada de confusões! A sua produção é que saiu de uma inteligência não artística, mas artífice, para o necrotério e dali para a vala comum — onde têm lugar as indigências da literatura e do bom gosto. (*ibid*.)

Começa, pois, recordando os diferentes labores, assumidos por Galvão, que contribuíram para que fosse conhecido como "tradutor" e, indiretamente, o "objeto" que Scarlatti não discutira na sua crítica, mas que em si mesmo centralizara o debate:

> [C]omo literato, Henrique Galvão tem sido um dos fornecedores da Casa de Garrett. Usando nome ou pseudónimo, imita hoje uma comédia de pai incógnito, para amanhã fazer um arranjo policial ou fabricar obra sua. Enfim, traduziu *Mourning becomes Electra* — trilogia cujo significado humano transcende os conceitos vulgares do burgo. O seu trabalho foi dado a público em livro e no teatro. (*ibid*.)

---

[24] "Foram cinco ou seis a burilar a prosa, a escovar e rescovar a ironia, a mascarar o amor-próprio ferido e a perpetrar a chufa que fuzilaria o comentador da sua lamentável tradução" (*ibid*.: 142).

[25] "Devo, entretanto, afirmar que atribuía ao tradutor *Mourning becomes Electra*, como escritor, uma estatura intelectual muito superior à que se mostra, nesta ocasião, aos meus olhos surpreendidos. Imaginara-a com certo realce. Enveredando pela ironia oca, à míngua de razões sérias, firmadas na cultura. O homem de letras surgiu-me intelectualmente minúsculo, emparedado em egocentrismo" (*ibid*.: 142-143).

Revela-se assaz interessante a aguda (e precoce) estranheza, revelada por Scarlatti, face à possibilidade de um fenómeno comummente arrumado sob o mesmo conceito poder manifestar-se em produtos tão díspares entre si. Concomitantemente, deixa também registado o facto de o teatro de então se alimentar, sem critério, de textos de duvidosa e inverificável consistência poético-musical. Refletindo sobre as dificuldades encontradas no desenvolvimento do projeto *Intercultural Literature in Portugal 1930-2000: a critical bibliography*, Teresa Seruya (2018: 69) recorda a problematicidade de que se reveste, ainda hoje, a tentativa de determinar uma "definição consensual" de tradução, aludindo, aliás, a modalidades que Scarlatti sinalizara:

> [M]antendo-nos apenas no campo da tradução de literatura, verifica-se a existência, entre outros, de "versões", "versões livres", "adaptações", a que devemos acrescentar a modalidade muito comum entre nós da tradução indireta e, sobretudo, da pseudotradução, ou seja, daqueles textos que são apresentados e consumidos como traduções sem o serem verdadeiramente. (*ibid*.)

Como atrás se concluiu, não fora exatamente este o pomo da discórdia entre Scarlatti e Galvão, pois o crítico aceitaria que o tradutor tivesse sacrificado a literalidade para melhor sugerir o "movimento dramático" (cf. Scarlatti s.d.: 132) do texto original de O'Neill. A colagem ao tradutor de epítetos ambíguos como "literato" e "artífice" (*ibid*.: 142) parece servir, então, uma estratégia de descredibilização — já preanunciada no adjetivo "lamentável", destacado em título — que, impressivamente, antecipa o seu absoluto menosprezo não só pela tradução em debate, mas, também, pela capacidade de quem aceitara um encargo que manifestamente excedia o seu engenho.

Serão as três das linhas de ataque, que Henrique Galvão esboçara, a centrar, então, a tréplica de Eduardo Scarlatti. Metodicamente, aborda inicialmente o problema geral do enquadramento teórico que, em sua opinião, deveria ter ditado as escolhas do tradutor, quando confrontado com um texto dramático como *Mourning becomes Electra*. Recuperando o excerto que Galvão citara, na réplica, pretendendo exemplificar a ilegibilidade dos seus textos (cf. *ibid*.: 137)[26], Scarlatti admira-se de que o tradutor não tivesse entendido esse passo como uma "expressão em que um crítico procurava sintetizar o ideal humano

[26] A passagem em causa, extraída de "Eugénio O'Neill e o seu teatro" — o primeiro dos quatro artigos de Scarlatti, publicado a 22 de fevereiro —, é a seguinte: "[e]sculpida (a peça) sobre os instintos primários, em sulcos abertos pelo Destino, por fatalidades orgânicas — a Paixão e a Morte — ela não diz o sentido trágico do mundo individual mas o drama de uma espécie que sem o conforto da libertação pelo espírito e pelas exigências de sociabilidade, sem um ideal superior de justiça, seria presa de monstruosos deslizes no pendor animal" (*ibid*.: 117).

inspirador de uma obra que, sem esse banho lustral do espírito, não passaria de um montão de taras ignóbeis" (*ibid*.: 143). Esta incompreensão de Galvão, em que Scarlatti vê manifestar-se um desconhecimento, "por completo, [d]o fenómeno trágico e dos seus representantes" (*ibid*.: 144), não o espanta, porém, já que no prefácio à primeira edição de *Electra e os fantasmas*, publicada no ano anterior, o tradutor não dera como certo que, na construção da trilogia, Eugene O'Neill se tivesse inspirado na "tragédia grega" ou "em Aristófanes"(!) (cf. *ibid*.).

Tal inegável sinalização de ignorância auxilia Scarlatti a introduzir o seu segundo ponto, no qual defende a investigação que desenvolvera para escrever os quatro ensaios: "[a] verdade é que lavrei a minha 'tetralogia', por esforço próprio do meu cérebro, em face das obras completas de O'Neill (*The plays of Eugene O'Neill*. Random House, New York)" (*ibid*.: 145). É deste modo que concluiu a justificação de poder ter utilizado, no seu trabalho, quaisquer das obras de referência (incorretamente) aduzidas por Galvão, não sem lhe recomendar que "a consulta do pequeno *Larousse* — já não digo da volumosa enciclopédia — teria ensinado ao meu ilustre antagonista que Aristófanes não foi um autor de tragédias, mas 'le plus célèbre poète comique d'Athènes'" (*ibid*.: 144).

Ultrapassadas rapidamente estas duas questões, Scarlatti dedica o espaço de que ainda dispõe à ilustração concreta de como Galvão se equivocara ao negar que "a literatura nesta peça seja poesia" (*ibid*.: 138), pugnando, ao invés, pelo uso "da linguagem que se fala na vida" (*ibid*.).

Os exemplos que refere — colhidos "ao acaso", sublinha (cf. *ibid*.: 144) — poder-se-iam agrupar em três diferentes tipos de problemas: (*i*) de gramática; (*ii*) de registo de língua; (*iii*) de equivalência.

No primeiro núcleo, incluir-se-iam falas como "Só o que lhes digo é que não ficava lá dentro de noite nem que me dessem a cidade" (*ibid*.: 145) ou "Não mintas tu!" (*ibid*.); no segundo, "É a mulher dele? O que é que lhe parece?" (*ibid*.) ou "Vou-te pôr lá dentro e safo-me logo" (*ibid*.). Sobre estes dois padrões de desacerto, conclui Eduardo Scarlatti: "[e]u estou apenas extraindo a esmo [...] uma ligeira amostra de quanto o tradutor considera linguagem da vida no teatro. Seria um nunca mais acabar das mais deselegantes deformações, com prejuízo para os intuitos do autor" (*ibid*.). Ora, se as duas falas da primeira série são autoexplicativas, já as ilustrações da segunda — consistindo na extração de falas menores, de entre um texto longuíssimo, que o público já mal recordaria — dificilmente poderão ter sido aceites, pelos leitores do *Diário de Notícias*, como prova suficiente de inadequação pragmática na caracterização e diferenciação das personagens.

Bastante mais evidentes são os dois casos de equivalências duvidosas, avançados por Eduardo Scarlatti: "A Clara também está completamente

demolida!" — por "Vinnie's completely knocked out, too" (*ibid.*) — e "Ainda me vês com olhos de menino; nem sequer reparas que sou quase uma velha com dois filhos de perto de trinta anos" (*ibid.*) — por "You don't seem to realize I'm an old married woman with two grown-up children!". Se Galvão, no primeiro exemplo, revela não ter conseguido — nem com o auxílio do "seu filólogo" (*ibid.*), ironiza Scarlatti — selecionar uma conotação equivalente para "knocked out" (sendo gramatical, a frase é, contudo, incorreta, pois o adjetivo selecionado cancela-lhe a significação), no segundo caso é a inexatidão contextual da inflacionada solução portuguesa que distorce o valor teatral do enunciado, porquanto, nesse passo, Cristina não deseja lamentar-se da sua muita idade, mas cativar e submeter Carlos, seu jovem filho, para sufocar a sua vaga sugestão de que teria sido infiel, enquanto o pai participava na guerra[27].

A contenda será abruptamente encerrada pelo diretor do *Diário de Notícias*, que a 6 de março publica uma brevíssima carta de Henrique Galvão, a quem pedira que não prolongasse o debate "em obediência à velha tradição deste jornal de não abrigar polémicas" (*ibid.*: 149). O tradutor obedece, reiterando embora a sua bravata. Remata mesmo a meia dúzia de linhas, nas quais se compromete a voltar ao assunto "[n]outra ocasião e [em] outro lugar" (*ibid.*) — o que não aconteceu —, despedindo-se de Scarlatti como "seu ignorantíssimo e esfacelado amigo" (*ibid.*).

Tendo consciência de que — como sublinha Christine Zurbach (2007: 176) — "a problemática da tradução teatral [se] constrói [...] tendo como pressuposto uma colaboração entre a área científica e disciplinar dos Estudos Teatrais e a dos Estudos de Tradução", intentou ensaiar-se, neste texto, uma grelha de leitura suficientemente miscigenada que permitisse valorizar as duras objeções de Eduardo Scarlatti à tradução de Henrique Galvão, quer como fenómeno da história da tradução de teatro em Portugal, quer enquanto discussão do mesmo conceito de teatro. Evitou tomar-se partido, pois, face aos eventuais erros e/ou acertos da versão portuguesa de Galvão — dimensão prescritiva que enviesaria a compreensão do cerne da polémica —, optando por se encarar esta

---

[27] Quatro anos mais tarde, na crítica ao espetáculo *Ana Cristina* (uma encenação da atriz Maria Matos, da peça *Anna Christie*, de Eugene O'Neill, que se estreou no Teatro Avenida, em fevereiro de 1947), o ainda jovem crítico Jorge de Sena — nascera em 1919 — exara, na *Seara Nova*, de 8 de março, um libelo muitíssimo mais violento contra esta tradução de Galvão, conquanto o fundeie na linha argumentativa que já fora vincada por Eduardo Scarlatti: "[q]ue a [...] tradução e 'adaptação à cena portuguesa' [*de* Ana Cristina], do eminente colonialista Henrique Galvão, era um vergonhoso murganho, toda a gente responsável o sabia. Se a cultura portuguesa e a vigilância cultural norte-americana fossem o que, em matéria de atenção sensível, deveriam ser, há muito que o denodado esforço tradutório do distinto colonialista estaria classificado e anulado como merece" (Sena 1988: 44).

troca de argumentos enquanto manifestação do processo de transferência da peça de O'Neill para o país que era Portugal dos anos quarenta, do século passado. Assim sendo — e na linha do que propõe Anthony Pym (1992: 178) —, recuperam-se diversos traços do polissistema teatral de então — e, nele, do subsistema de tradução para teatro —, na tentativa de clarificar tanto a acutilante reverberação de Eduardo Scarlatti, quanto a inegável incapacidade do tradutor — e, até, como se viu, da encenadora do espetáculo — para assimilar a argumentação do crítico.

Concluiu-se, então, que equacionar as escolhas tradutórias de Galvão não pressupõe aferir o seu grau exato de familiaridade com a língua inglesa, provocação a que Jorge de Sena não resistiu (cf. 1988: 46-49), no entanto, desafiando o leitor — na sua crítica a *Ana Cristina* — a comparar o final do primeiro ato da peça na versão original, na sua proposta de tradução para língua portuguesa ("uma tradução fiel, embora não adaptada à cena portuguesa", *ibid*.: 46) e na "adaptação do sr. Henrique Galvão" (*ibid*.). Será necessário, pois, reconhecer que a versão de Galvão de *Mourning becomes Electra* reflete o seu conceito de teatro — i.e., os motivos que o incentivaram a traduzir aquele texto em particular, a receção que pressupunha ao fazê-lo e as modalidade de apresentação, à época, de um espetáculo teatral (cf. Pym 1992: 178) —, conceito esse que encontrava, aliás, assinalável sintonia com o trabalho da companhia de teatro (a Rey Colaço / Robles Monteiro), à qual se devia, como o próprio Scarlatti entende reconhecer, "a maior parte dos momentos de verdadeira arte no espetáculo teatral português contemporâneo" (Scarlatti s.d.: 131).

A consideração, neste contexto, dos dois problemas sinalizados nas epígrafes — ou seja, a exigência de que a interpretação considere os preconceitos hermenêuticos dos discursos sobre os quais incide e as condições de legitimação da crítica de tradução (cf. Habermas *et al*. 2003: 36-37; Reiss [1971] 2014: 2) — alcançaram esclarecer, ainda, que foi também um (outro) conceito de teatro que alimentou a rejeição da tradução, sustentada por Scarlatti. Não se estranha, então, que o crítico ancorasse a sua análise não na comparação entre o texto dramático original e a versão de Galvão, mas justamente na realização cénica desta última. É a identificação, nela, de vestígios de um modelo reacionário de representar — e, mormente, do desfasamento desta via face à poética modernista de Eugene O'Neill — que indigna Scarlatti. A sua intervenção — firme e insistente — advém, sem dúvida, da necessidade de se reafirmar, no espaço público, não apenas enquanto o teorizador precoce do moderno teatro português que fora e ainda era (relembre-se que faltavam mais dois anos para que chegasse às livrarias a segunda edição revista da sua obra seminal *A religião do teatro*), mas também como destacado agente político, que assim desejava

contribuir para a conscientização cidadã da necessidade imperiosa de transformar, política e eticamente, a tela cultural e institucional em Portugal.

Bibliografia

Anderman, Gunilla. 2009. "Drama translation". In: Mona Baker & Gabriela Saldanha, eds. *Routledge encyclopedia of translation studies*. 2nd ed. rev. London: Routledge; 92-95.

Chirico, Miriam M. 2000. "Moving fate into the family. Tragedy redefined in O'Neill's *Mourning becomes Electra*". *The Eugene O'Neill Review* 24:1-2, 81-100.

Graça, Fernando Lopes. 1943. "Teatro Nacional. *Electra e os Fantasmas* (*Mourning becomes Electra*). Trilogia de Eugene O'Neill. Traduzida por Henrique Galvão". *Seara Nova* 812, 255-257.

Habermas, Jürgen, Jacques Derrida & Giovanna Borradori. 2003. *Philosophy in a time of terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Interv. Giovanna Borradori. Chicago: University of Chicago Press.

Monteiro, George. 2000. "Eugene O'Neill in Portugal and Brazil". *Resources for American Literary Study* 26:1, 29-48.

Mota, Francisco Teixeira da. 2011. *Henrique Galvão. Um herói português*. Lisboa: Oficina do Livro.

Nietzsche, Friedrich. 1988. *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. 1.ª ed. 1872. Lisboa: Guimarães.

O'Neill, Eugene. 1988. *Mourning becomes Electra. A trilogy*. 1st ed. 1931. In: *Eugene O'Neill. Complete plays. 1920-1931*. Edited by Travis Bogard. New York: Library of America; pp. 887-1054.

Pym, Anthony. 1992. "The relations between translation and material text transfer". *Target* 4:2, 171-189.

Reiss, Katharina. 2014. *Translation criticism. The potentials and limitations. Categories and criteria for translation quality assessment*. Transl. Erroll F. Rhodes: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. 1st ed. 1971. London: Routledge.

Santos, Vítor Pavão dos. 2015. *O veneno do teatro ou conversas com Amélia Rey Colaço*. Lisboa: Bertand.

Scarlatti, Eduardo. 1945. *A religião do teatro*. 2.ª ed. rev. 1.ª ed. 1929. Lisboa: Ática.

Scarlatti, Eduardo. 1979. Ms. autógrafo "Algumas considerações preambulares" (Espólio).

Scarlatti, Eduardo. s.d. Dactiloscrito "Crítica ao instrumento polémico de um destino. Memória de Henrique Galvão" (Espólio).

Sena, Jorge de. 1988. *Do teatro em Portugal*. Org., pref. & notas Luiz Francisco Rebello. Lisboa: 70 (*Obras de Jorge de Sena*).

Seruya, Teresa. 2018. *Misérias e esplendores da tradução no Portugal do Estado Novo*. Lisboa: UCE (*Estudos de Comunicação e Cultura*).

Vargas, André Luiz dos Santos. 2016. "O posicionamento político de Henrique Galvão exilado no Brasil (1961-1965)". *Mosaico* 9:1, 24-34.

Zurbach, Christine. 2007. *A tradução teatral. O texto e a cena*. Casal de Cambra: Caleidoscópio (*Da literatura*).

Ruy Belo — para além de Babel

Teresa Ferreira
Centro de Estudos de Comunicação e Cultura

Resumo A dimensão da poesia de Ruy Belo ultrapassa em larga medida o dizer(-se) em verso. Para o poeta, ela é encarada como o exercício da sabedoria da linguagem, configurando-se com o espaço da violação e da comunhão, tal como propõe em *Na Senda da Poesia* (1969). Esta obra convoca uma tradutologia, fundada na convicção de que a palavra é, na sua essência, dinâmica e dialógica — "um movimento para". Estamos longe dos ideários do Modernismo, promotor da imagem fragmentada do homem em rutura com o transcendente. Ao contrário, para Ruy Belo, toda a grande poesia é uma cosmologia e, nesse sentido, tradução de si, do mundo, da alteridade. Afinal, "boca bilingue" que convoca a tradução. Propomo-nos neste estudo comparativo (Belo/Borges) tratar Ruy Belo como metáfora tradutiva, o que implica descodificar não só o silêncio que o envolve, como os múltiplos sentidos que a sua escrita veicula. Trata-se de aprofundar o conflito entre a escrita que se vive e a vida que se escreve através de um ato de linguagem. Em Ruy Belo, a palavra faz-se suporte de autoconhecimento, de autotradução. Sobretudo, ela deve servir um ideal de comunhão humana, uma poética do sentido – para além da confusão de Babel.

Um homem propõe-se a tarefa de desenhar o mundo.
Ao longo dos anos povoa um espaço com imagens de
províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naves,
de ilhas, de peixes, de quartos, de instrumentos, de astros,
de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer descobre
que este paciente labirinto de linhas traça a imagem
do seu rosto.

Jorge Luís Borges, *O Fazedor*

I. Introito: *in absentia*

O presente contributo tem como enfoque a obra poética e ensaística de Ruy Belo (1933-978), cujo autor não se destaca, a nosso ver, pela vastidão do trabalho produzido mas antes pela intensidade com que nele (e sobre ele) se reflete. Assim, o *corpus* que elegemos como objeto de análise aglutinará, para além do prefácio à tradução de *Citadelle* de Saint Éxupéry (1996) [[1]1948], poemas de *Boca Bilingue* (1966), bem como o livro *Na Senda da Poesia* (2002)

[1]1969], a coletânea de textos de ensaio e crítica literária que revelam Ruy Belo a uma outra luz: a de poeta fundador do que neste ensaio designamos por "uma poética de comunhão".

Sendo conhecida a linha de rutura que Ruy Belo instaurou entre o (seu) dizer poético e o (seu) comungar teológico[1], a expressão cunhada acima corre um risco de ironia. Tal não é nossa intenção. Pelo contrário, demonstraremos no presente estudo que o homem, que em vida se assumiu como agnóstico[2] relativamente à ortodoxia cristã, nos deixou um legado de fé feito palavra [re]escrita. O valor estético e político da sua obra marcou contemporâneos e poetas vindouros. E contudo, Ruy Belo, autor e tradutor, ficou durante anos encoberto nas sombras de um regime político que abominava, e sobre o qual não nos debruçaremos aqui.

Discreto e seletivo, o autor de cerca de dez livros de poemas publicados e de outras tantas traduções de escritores, como Garcia Lorca, Saint-Exupéry, Blaise Cendrars e Jorge Luís Borges, não colheu (como a maioria não colhe) os aplausos imediatos da crítica do seu tempo. Mesmo porque Ruy Belo, ao mergulhar no exercício da manipulação da palavra, se demarcou da opinião institucionalizada: "Não frequento os críticos [...]." (Belo 2002: 33). E acrescenta: "A minha situação como poeta tem de ser definida pelos propósitos sociais plasmados na poesia ou pela influência social que ela possa, porventura, vir a ter" (*ibid*.: 16). Por isso, e apesar da faceta de insinceridade[3] poética herdada do Modernismo, Ruy Belo é interventivo e assume a sua voz porque ela traduz não apenas a verdade em si como fora de si. A visibilidade que merece é linguística e conceptual: homem culto, reivindicou para o fazer poético o estatuto de "atividade principal e não marginal" (*ibid*.: 29); para ele, a "poesia é fundamentalmente linguagem, e a língua, sendo em si mesma um facto de cultura, permite a fixação e a transmissão de toda a cultura" (*ibid*.: 19). Já a intensidade com *que, literal e metaforicamente,* traduz a vida é inversamente proporcional à quantidade de obras publicadas. O interesse do seu espólio reside, a nosso ver, no hibridismo dos temas e no gosto pelas palavras. Parece, por vezes, atirá-las ao acaso. Mas o

---

[1] Cf. "Já em *Aquele Grande Rio Eufrates* havia linhas de rutura, mas todo esse livro foi escrito num clima a que não tenho mais acesso. *Boca Bilingue* é duplamente um livro de crise: nos temas e nas formas" (Belo 2002: 25). Ruy Belo não poderia ter sido mais oportuno ao mencionar aqui, conjuntamente, as obras poéticas que o definem como autor e homem do seu tempo.

[2] Cf. "A realidade textual da poesia beliana documenta uma problemática religiosa que se exprime de modo agónico, interpelativo, por vezes até agnóstico, revelando, todavia, um ateísmo que funciona quase sempre como uma espécie de procura [...]" (Ribeiro 2002: 517).

[3] Cf. "O problema da sinceridade em poesia está ultrapassado pelo menos desde Baudelaire para já não falar de Fernando Pessoa" (Belo 2002: 31).

seu compromisso com a escrita é intencional, deliberado: "Conheço as palavras pelo dorso. Outro, no meu lugar, diria que sou um domador de palavras. Mas só eu – eu e os meus irmãos — sei em que medida sou eu que sou domado por elas. A iniciativa pertence-lhes" (HP: 130).

Embora a época não lhe garantisse total reconhecimento, a poética beliana é bem o lugar da palavra e do sentido, da lucidez própria da corrente estética em que, segundo alguns[4], o poeta se insere: "A tradição neorrealista de atenção ao quotidiano coletivo e individual [...] ecoa na sua poesia, inscrita numa visão escatológica do homem onde um Deus, humanizado como o dos Evangelhos, acolhedor, atento e inexistente, metáfora de Si próprio, o espera no fim" (Magalhães 1981: 150). A leitura do homem em função do seu fim traduz a compreensão de si mesmo como ser intrinsecamente solitário. Essa solidão é outro dos motivos da sua escrita, sintetizado na frase emblemática: "Somos a grande ilha do silêncio de deus" (*AGRE*[5], 89). Oscilando, assim, entre a poesia de intervenção e a preocupação com o transcendente, Ruy Belo constrói a sua obra num enquadramento, não só metafísico como socio-religioso: segundo ele, "[o] autor terá de dar a sua visão do mundo, terá de denunciar as injustiças, deverá tomar posição" (Belo 2002: 31).

Por outro lado, a realidade dos anos 60, as convulsões sociais e pessoais explícitas, a repressão sexual e o *boom* emocional que, implicitamente, deflagrou na consciência coletiva, não passaram despercebidos ao homem/poeta/ /tradutor que se desenha em textos de qualidade estética e literária reconhecida por alguns dos seus contemporâneos mais próximos. Referimo-nos a Joaquim M. Magalhães, Nuno Júdice, Luís Miguel Cintra, António Alçada Baptista, Ruy Cinatti, Sophia de Mello Breyner e outros. Para estes, Ruy Belo, embora alguns anos mais novo, seria o arauto de uma geração: a mesma que, enclausurada

---

[4] De facto, não é linear enquadrar Ruy Belo em determinada corrente estética. A sua escrita escapa a balizas estético-literárias, mais ou menos definidas, no emaranhado das tendências do século xx. Diríamos que ele pertence a um grupo de poetas "não-alinhados" que, nos anos 60, propõem um regresso ao humanismo da palavra (daí a sua preferência por autores como Saint-Exupéry, T. S. Eliot, J. L. Borges), e cujo reflexo surge na coletânea denominada *Poesia 61* (1961). Dela fazem parte autores como Fiama Hasse Pais Brandão, Carlos de Oliveira, Gastão Cruz, Luísa Neto Jorge, entre outros, todos eles "[...] preocupados em conter a dispersão verbal para que tendiam certos movimentos anteriores, como os da Presença, do Neorrealismo ou do Surrealismo" (F. Guimarães 1989: 103).

[5] Abreviatura para *Aquele Grande Rio Eufrates* (1961), a primeira obra poética publicada por Ruy Belo após a rutura com a *Opus Dei*. Uma obra emblemática e, diríamos, central para a compreensão do ideário poético-religioso do autor.

entre a consciência do pecado e a "morte de Deus"[6], foi a pouco e pouco *descrendo* e que, ainda hoje, "encara o ateísmo como uma forma de fé" (Baptista 2002: 86).

São, aliás, de António Alçada Baptista as palavras que, em nossa opinião, melhor definem o lugar de Ruy Belo na Nova Poesia Portuguesa: "[E]ra preciso um poeta que soubesse ir até às fronteiras do indizível e, ao mesmo tempo que denunciava o equívoco[7], fosse capaz de anunciar o possível. Esse poeta foi Ruy Belo" (Baptista 1999: 55).

Figura periférica relativamente ao cânone de autores consagrados na época, Ruy Belo viu porém frustradas as suas expectativas de realização pessoal (e autoral) imediata. De acordo com o testemunho de Joaquim Manuel Magalhães, "quando, na sua juventude, pertenceu à *Opus Dei*, esse cárcere forçou-o por votos a não poder nunca escrever criação sua. Substituiu esse impulso pelas magníficas traduções que nos deixou, e um dia rompeu para o que julgou ser a possibilidade da luta para ser livre" (Magalhães 1981: 148).

Para Ruy Belo, tal como para outros poetas, as atividades crítica e tradutiva constituíram recurso de sobrevivência a vários níveis. Ele próprio as define como "algo a que, por gosto ou necessidade, muitos dos que entre nós cortejam a poesia se têm visto obrigados a recorrer" (Belo 2002: 59). Só quando se separou da *Opus Dei*, em 1961, pode mostrar obra sua e entrar "na vida que não poupa" (Ribeiro 2002: 510). Tal facto explica a publicação tardia de *Aquele Grande Rio Eufrates*. Editado pela primeira vez em 1961, o livro espelha a realidade configurada com o tempo social e político mas é também, de forma transversal, um manifesto teológico, a nosso ver, emblemático do ideário poético (tradutológico) do autor. Simultaneamente, ele é também uma imagem do mundo (*imago mundi*) ou um vestígio de deus (*vestigia dei*). O mesmo se poderá dizer de *Boca Bilingue* (1996), outra obra que aqui evocaremos, não só

---

[6] De acordo com Manuel António Ribeiro, no seu artigo "O problema de Deus na poesia de Ruy Belo", esta formulação da teologia da morte de Deus foi, na época da publicação da obra poética de Ruy Belo, "largamente assimilada por certos sectores da *intelligentsia cristã*" (2002: 514).

[7] Alçada Baptista refere-se, não propriamente a Deus como equívoco, mas ao modo como a Igreja Católica o anunciava na altura: "Vivi com Deus desde pequenino, mas, à maneira que fui crescendo, Ele foi mudando" (in *Egoísta*, p. 86). De resto, o relativismo religioso, herdeiro da filosofia nietzschiana do século XIX, marcou profundamente a geração de 40-60, altura em que Ruy Belo começou a publicar.

Citamos a este propósito Vasco Pinto de Magalhães, em *O Olhar e o Ver*: "'Deus' é uma palavra perigosa. Quando dizemos 'deus' que imaginamos? Qualquer coisa de aumentado, mas a medida-padrão é nossa. Só fazemos caricaturas" (2001: 223).

pelo paratexto sugestivo[8] como também porque, uma vez mais, ela é o reflexo da convivência necessariamente metafórica entre o ideário político e religioso que o autor manteve ao longo da vida e que, embora não refute, não assume completamente:

> [A] minha individualidade só interessa na medida em que [...] apareço como responsável por uma poesia determinada. Não devem estar em causa posições políticas ou ideológicas assumidas fora da literatura nem mesmo outros possíveis dados biográficos. (Belo 2002: 15-16)

Cremos, no entanto, que o estudo da biografia de Ruy Belo poderá ser determinante para o entendimento da sua poesia, tal como determinantes são os autores que leu[9] e que traduziu – também numa atitude de "autocanonização"[10] – como leitor e coautor. Ele próprio não nega o facto de que "[o] meio social de um poeta será assim o clima cultural e humano em que vive e cria a sua poesia. Uma obra literária insere-se numa tradição linguística e constitui, afinal, um caso de cultura (*ibid*.: 15). Ecos antecipatórios de Venuti em *The Scandals of Translation* (1998/9) são aqui evidentes. Mesmo porque a poesia de Ruy Belo, para além de pretender ser uma cosmologia, no sentido novaliano e borgesiano do termo, é também um espaço com sentido profético, não só no entendimento simbólico como literal da palavra: "O último livro que publiquei[11] foi terrível. Foi profético. Estão-me agora a acontecer as coisas" (*ibid*.: 41).

É ainda de notar que não será por acaso que as escolhas tradutivas[12] de Ruy Belo recaem sobre autores que, de um modo ou de outro, dão conta desta problemática. Assim, quer Jorge Luís Borges e o seu labirinto poético *Biblioteca de Babel* (1944) quer Saint-*Éxupéry* na sua *Cidadela* (1948) são exemplos de como traduzindo também o poeta se escreveu, confirmando o dizer de Henri Meschonnic, "traduire n'est traduire que quand traduire est un laboratoire d'*écrire*. Décalque, autrement. Une éxecution. Par le signe [...]" (Meschonnic 1999: 459).

---

[8] Segundo o autor, "o título é um pouco estranho. [...] Mas [...] fui buscá-lo ao Livro da Sabedoria, onde se diz: 'A sabedoria detesta a boca bilingue'" (Belo *op. cit*.: 31).

[9] Cf. "A maior acusação que um poeta pode dirigir a um antecessor é a de o não ter influenciado. Ler alguém e não lhe ficar a dever nada é a maior decepção possível para quem tem na poesia a razão da sua vida" (Belo 2002: 285).

[10] *Vide* João Ferreira Duarte, 1994, "On Self- Canonization: the Author as Reader", *in Frame. Tijdschrift foor Literatuurwetenschap*, 8 (1): 33-44.

[11] Ruy Belo refere-se precisamente a *Boca Bilingue* (*ibid*.: 41).

[12] Escolhas decerto sujeitas a constrangimentos, uma vez que a editorial Aster e a Revista Rumo, que editaram algumas das obras traduzidas, pertenciam também à Prelatura da *Opus Dei*.

A citação anterior vem precisamente ao encontro dos critérios de escrita e de reescrita do autor que também foi um tradutor, porquanto é na experimentação da palavra e na manipulação dos sentidos que Ruy Belo se revê. A sua poesia é também um incessante trabalho de regresso a qualquer coisa que ao longo dos dias, dos meses, dos anos se transforma sempre noutra coisa, ou seja, se "versabiliza infinitamente" (Berman 1984), i.e. se traduz. Uma cartografia da linguagem na qual, como refere George Steiner em *Errata*, "se fala mundos", lugares-outros onde "a tradução, essa colheita de Babel, é sem dúvida uma atividade essencial" (Steiner 2001: 115). Assim a consideraram também Belo e Borges. Ambos traduzem (e se traduzem) para um espaço conotado com a pátria bilingue que adotaram: Ruy Belo, nascido e criado em Portugal, acaba por ir viver para Madrid por razões políticas. Jorge L. Borges, cujo coração reside em Buenos Aires, preocupa-se com a manutenção de uma certa *aura* (Benjamin 1936) da língua espanhola, apesar das influências inglesas[13] que recebeu.

Ambos os poetas se situam num espaço-entre que pressupõe uma negociação interlinguística e intercultural, como passaporte de decifração do diverso. Neste sentido, importa que o tradutor cultive uma atitude de hospitalidade, que se predisponha a um pacto de comunhão. Belo será tradutor de Borges por via dessa duplicidade temática, desta comunhão consentida. Por outro lado, também a duplicidade presente em "Borges y yo", de que falaremos mais à frente, nos parece muito significativa em relação ao modo como Ruy Belo encara a (re)escrita: "uma palavra por detrás de outra palavra", constituindo assim um universo "translatício e nunca original" (Belo 2002: 79).

II. Belo, o poeta-tradutor

A minha poesia é, em primeira linha quotidiana,
e refere-se imediatamente a um certo espaço;
mas vê esse dia e esse espaço à "transparência",
[...] e eles funcionam como membro expresso da
metáfora que esconde um outro dia e um outro espaço.

Ruy Belo, *Na Senda da Poesia*

[13] A ascendência britânica de que J. L. Borges tanto se orgulha deve-a à sua avó paterna, Frances Haslam, nascida em Staffordshire, amante de livros e de viagens. Cf. V. Teitelboim, *Os Dois Borges*, p. 17.

Interessa-nos, nesta fase, pensar sobre a questão dos textos como mundos ocultos, à luz dos quais outros mundos se entreveem: "rasuras" ou "palimpsestos" (Genette 1982) que, segundo cremos, constituem uma das diretrizes fundamentais da poética beliana, colocando-a não só próxima das essências (Platão) como também, e fundamentalmente, de uma (inesperada) teoria da tradução. De facto, é o próprio autor quem o afirma ao constatar, tal como Octavio Paz[14], que "a nossa palavra tem um significado translatício, e não original. É uma palavra duas vezes significativa na sua origem. Tem por baixo uma outra palavra" (Belo 2002: 79). Este conceito, desenvolvido por autores como Gérard Genette (1982), Umberto Eco (1988), Maurice Blanchot (1959), servirá de ponto de partida para uma reflexão tradutológica, já que este poeta é também um tradutor: "A palavra não é uma imitação da realidade. É uma nova realidade" (*ibid*.: 80). Este processo, quase alquímico, da transformação da palavra quotidiana em palavra poética (manifestação de bilinguismo)[15], enforma toda a teorização de Ruy Belo sobre a criação e recriação poéticas, no limite, sobre a tradução. Para Ruy Belo, o poeta será então "aquele que delapida as palavras" (*ibid*.: 82), que as manuseia e escolhe de entre um vasto *corpus* de possibilidades, que lhes oferece novas ligações de parentesco, numa clara visão antropomórfica da criação poética:

> A palavra é humana até na sua natureza social. Nunca ela pode ficar isolada. Ela própria diz relações com outras. Tem também a sua família, parentescos ou afinidades, repulsas e simpatias, cidade, pátria. O poeta sabe-o, quase sempre, instintivamente, e pega nela com todo esse património, muitas vezes para lhe dar uma nova família ou uma nova pátria. (*ibid*.: 83)

Tal afirmação só poderá legitimar, a par do conceito de poesia, a defesa de um conceito empírico de tradução, "um saber de experiências e leituras feito"[16] que Ruy Belo acumulou quer na sua prática "produtora" quer "reprodutora" da linguagem (Chamberlain 1992), e cuja natureza enquanto *Poesie* (Berman 1999) é ser *Metalangage* (Berman 1984). As metáforas antes referidas

---

[14] Cf. "Parodiando a Charles Sanders Peirce podría decir-se que el significado de una palavra es siempre outra palabra. [...] La poesia, sin cesar de ser lenguaje, es un mas allá del lenguaje" (Paz 1990: 21-22).

[15] Cf. "Bilingue é toda a poesia, não só na sua natureza de desvio em relação à norma que é a linguagem falada, como no particular aspeto que assume hoje em dia o problema da sinceridade" (Belo *2002*: 31).

[16] Cf. "O poeta, além de o ser por vocação, é também uma grande máquina de viver e de ler e de se cultivar e ao mais pequeno segmento de escrita imola os seus dias e os livros que leu, os filmes que viu, as peças a que assistiu" (Belo *2002*: 285).

são intencionais: situamos Ruy Belo no conjunto dos poetas-tradutores, atitude que implicaria não só a iniciativa (originalidade) de quem cria como o desvelo (fidelidade) de quem recria. O próprio poeta admite essa dupla vertente, no seu prefácio à tradução de Citadelle:

> Uma obra destas, toda ela apoiada no ritmo, não poderia traduzir-se literalmente. Quando a palavra é fundamentalmente poética, torna-se mais importante garantir a temperatura do texto do que reproduzir chatamente as ideias. Toda a riqueza de uma língua deve entrar triunfalmente na nova versão. O tradutor não deve consentir que as imagens, os conceitos, as expressões empalideçam. (1996:16)

A valorização do ambiente semiótico do texto em detrimento da sua literalidade semântica revela, não só a tendência tradutiva – para muitos, domesticadora – do tradutor Ruy Belo como também, e sobretudo, o gosto pela polivalência estética do poeta para quem "o poema é, assim, um acto de renúncia: renúncia a todos os outros poemas possíveis" (*ibid*.: 85-86). A mesma asserção vale exatamente para uma espécie de ideário tradutológico, cujas premissas estão bem patentes na transcrição de um excerto de *Na Senda da Poesia* intitulado "A palavra em movimento":

> O poeta serve-se das palavras — melhor seria dizer: serve as palavras — como o pintor mistura as suas tintas. Escolhe-as pelo que elas têm de som, de ritmo, pela sua condição social, pela sua árvore genealógica. Dá-lhes novas ligações e é como se as fizesse esquecer a casa dos pais. (2002: 83)

A tradução como cartografia, como errância (Pym 1998) é, no fundo, a memória de escrita que se desenha no texto acima. De certo modo, Ruy Belo manifesta já aqui a intuição daquilo que viria a tornar-se a essência da atividade tradutiva: o seu nomadismo, a sua orfandade. Embora reescrito a partir de um texto progenitor (texto-fonte ou de partida), não há dúvida de que, também para Ruy Belo, o texto traduzido não tem filiação na multiplicidade que subjaz à sua natureza: ele é, de facto, uma alma errante, apátrida. Por outro lado, ao deixar-se traduzir, o texto original[17] assina a sua própria transformação por interposta pessoa: "L'original se donne en se modifiant, [...] il vit et survit en mutation" (Derrida 1987-98: 217). Assim, é o original que morre para si

[17] Cf. "A partir do momento em que um texto se desdobra em traduções (versões-outras de si), ele perde o seu estatuto de original, [...] perde a sua aura de coisa única (Barrento 2002: 86).

mesmo e não o inverso[18]. E a morte é, também no ato de reescrita, do redizer do verbo, sinónimo de ressurreição.

Poder-se-ia então afirmar como Octavio Paz (1990) que tradução e criação são processos semelhantes ("operaciones gemelas"), uma vez que ambas implicam apropriação de ideias e uma contextualização verbal; só que funcionam em sentido inverso: "la traducción poética [...] es una operación análoga a la creación poética, solo que se despliega en sentido inverso (Paz 1990: 20). Por isso, o confronto com a alteridade (imagem simétrica) é, neste processo, algo inevitável e enriquecedor, já que a presença do outro nos faz duvidar de nós mesmos: "No sé cual de los dos escribe esta página" (Borges 1997: 62).

Toda a tradução se constitui, afinal, como um rosto alternativo, sistémico e denunciador de uma "afinidade electiva" (Goethe 1809) na medida em que as escolhas distinguem o tradutor, e revelam-no a uma nova luz. Traduzir é, antes de mais, um ato de identidade (e identificação) cultural. Para além disso, a atitude hermenêutica que preside a todo o ato de tradução é também um compromisso com o texto que se devolve "igual e diferente". Parafraseando Paul Auster no seu "Book of Memory" (1982), uma tradução "é o mesmo texto e já não é o mesmo texto; e a consciência desta realidade não deixa de nos surpreender". Assim, toda a tradução relata uma nova história: a história de uma intersubjetividade, de uma ausência que se faz presença por interposta pessoa. Neste sentido, traduzir é também um ato de fé, e ao texto de partida compete sempre partir. Nómada na sua essência, é o original que convoca a própria tradução (Benjamin 1923) como garantia de um peregrinar eficaz. Neste movimento reside a perpetuação da sua essência: partir para chegar.

Contudo, tal processo de desdobramento não ocorre sem fragmentação, sem o recurso ao que, para Umberto Eco, corresponde à (re)invenção de um leitor-modelo: "Escreve-se só para um Leitor. Quem diz que escreve só para si próprio, não é que esteja a mentir. É assustadoramente ateu" (Eco 2003: 343). Reflexão idêntica poderá fazer-se acerca da tradução, tanto mais que o novo texto passará a ser património da cultura de chegada: escrita e reescrita poderão vir a reger-se por padrões funcionais análogos dentro do sistema a que pertencem (Toury 1995).

---

[18] Tal como refere o poeta-tradutor a propósito da liberdade exigida para uma tradução fiel, "não se poderia dar um novo nascimento onde não houvesse algum sacrifício" (Belo 1996: 11).

Traduire suppose et impose de savoir comment fonctionne un texte, ce qu'est le discours, et que toute traduction est une histoire nouvelle. Ou rien.

Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*

As palavras de que é feita a escrita são, na visão eclética de Ruy Belo, movimentadas do mesmo modo no processo de reescrita. E o produto desejável é, uma vez mais, o decurso natural do conceito de tradução que Ruy Belo promove em *Cidadela*: "Trata-se de escrever tão bem um texto como se ele tivesse sido originariamente escrito em português. Mais ainda. O tradutor tem de inventar o estilo que o autor teria, se em Portugal houvesse porventura nascido" (Belo 1996: 15). Ecos de Vasco Graça Moura são-nos devolvidos nesta frase[19] que, de resto, segue também a tradição da prática tradutiva em Portugal: a versabilidade domesticante ou domesticadora, procurando conformar o texto de partida à agenda cultural de chegada e fazendo coincidir o texto traduzido com o horizonte de expectativas do leitor (Gadamer/Jauss). *Citadelle* de Saint-Exupéry é neste aspeto uma obra exemplar.

O prefácio com que Ruy Belo inaugura a sua tradução de *Citadelle* (1948) tem um tom didático e incentiva à leitura da obra e do autor, como que fazendo jus à tradução — um hino à pretensa (in)visibilidade[20] do tradutor: "A nós apraz-nos considerar *Cidadela* como um grande empreendimento de linguagem. Estamos fundamentalmente perante um estilo, a única qualidade afinal capaz de assegurar [...] a sobrevivência a um escritor" (Belo 2002: 10). Assim, ao defender o seu autor-fonte, o tradutor Ruy Belo defende também a legitimidade da sua tradução, um texto que assegurará junto do leitor-alvo a continuidade de um objetivo: "iluminar pela magia da linguagem uma parte do homem" (*ibid.*: 12). Deste modo se faz o tradutor cúmplice do autor, apesar do seu conceito *sui generis* – do ponto de vista da literaridade – de fidelidade ao original:

---

[19] Cf. "Eu penso que a tradução deve funcionar como se fosse um texto originariamente gerado na língua de recepção e que deve ficar cerzida ao património literário que nessa língua se forma" (Graça Moura 1987: 2).

[20] Cf. "Mas alongarmo-nos nestas considerações seria, para de novo glosarmos Saint-Exupéry, levantarmos a cabeça, isto é, chamarmos a atenção para nós, em vez de desaparecermos onde só o autor deve aparecer" (Belo 1996: 16).

> É altura de falarmos da tradução. [...] Além de palavras nossas, não hesitámos [...] em aceitar soluções arrancadas a alguns poetas da nossa língua. [...] Nem hesitámos em sacrificar, consciente ou inconscientemente, um ou outro achado pessoal, sem receio mais tarde de uma eventual acusação de influências. Como se uma literatura viva não fosse comércio aberto de palavras... (1996: 14)

A "angústia da influência", tal como definida por Harold Bloom em 1973, surge em Ruy Belo não tanto como preocupação autoral, mas como constatação natural de que a literatura não se faz sem um necessário intercâmbio mediante o qual "os livros falam sempre de outros livros, e qualquer história conta uma história já contada" (Eco 1991: 21). Para além de uma revalidação do processo de reescrita enquanto tal, faz-se aqui uma apologia do que, mais tarde, viria a ser denominado como "teoria do polissistema" (Even Zohar 2000) ou mesmo "literaturas em rede" (Barrento 2001):

> Cada acto de tradução de uma obra, que assim se multiplica e nos permite falar de uma "literatura mundial", é como o nó de uma rede: é por aí que passam os fios que passarão a ser outros e poderão gerar novas ligações [...]. (2001: 98-99)

Ao exprimir a sua perceção de que o sistema literário é, simultaneamente, aberto e interativo e de que "pela tradução uma obra passa a integrar-se em dada literatura" (Belo 2002: 21), Ruy Belo antecipa, uma vez mais, critérios que contribuirão de forma decisiva para a emancipação dos Estudos de Tradução, hoje em dia tendencialmente libertos do jugo da Linguística Aplicada ou da Literatura Comparada. Tal como demonstrado na citação anterior, também para ele a tradução é um produto da cultura de chegada com todas as implicações inerentes a esta conceção, *vide* Lawrence Venuti (1996) e Gideon Toury (1995), cujo contributo para a ampliação destes estudos é hoje inestimável.

Os *insights* de que o poeta-tradutor se faz eco não deixam de surpreender pela sua atualidade, sobretudo quando claramente sintetizados: "A poesia numa língua determinada constitui um sistema, e toda aquela obra que hoje assegura a sua continuidade modifica qualquer obra do passado" (*ibid*.: 98). Ainda a propósito da convivência da poesia com outras formas de arte, é interessante verificar a constatação que o autor faz das possibilidades de reescrita do cinema, da pintura ou da música, numa clara valorização da "tradução intersemiótica" (Jakobson 1959) que a arte, como sistema aberto de signos, pode veicular: "A emoção criadora, onde a criação poética sempre começa, pode ser suscitada não só pela percepção da natureza ou da vida mas também pela presença de qualquer forma de arte. [...] Daí a apropriação recíproca de temas e formas" (*ibid*.: 19). Reforçamos neste ponto a abrangência de horizontes deste homem/

/poeta/tradutor, cuja formação cultural é por demais evidente, e cujas reflexões sobre a atividade de [re]escrita antecipam o compendiar de uma tradutologia.

Abordaremos ainda, ao longo deste texto, de que modo as conceções linguísticas, literárias, tradutivas e culturais se espelham, em Ruy Belo, nos seus atos quer de criação, quer de tradução e como a língua em que se (re)escreve se pode tornar, a um tempo, "língua (de todos e) de ninguém" (Serras Pereira 1998/9).

> *La traduction touche à tout ce qui est du domaine de la metamorphose, de la transformation, de l'imitation, de la copie, de l'echo.*
>
> Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*

Desde sempre constitutiva da possibilidade prática do redizer, a atividade tradutiva foi conhecendo, nas últimas décadas, uma evolução no sentido da autonomização da componente teórica que lhe subjaz e que, de certo modo, lhe tem angariado maior estatuto e credibilidade.

De facto, a investigação levada a cabo por Susan Bassnet e André Lefevere impulsionou, nos anos 70-80, a constituição de uma disciplina autónoma, divorciada da Linguística Aplicada e/ou da Literatura Comparada, suscetível de iluminar os estudos sobre a cultura, a literatura e a linguagem: no fundo, um saber eclético e abrangente, tocando inclusive as raízes do Homem enquanto ser criado para a relação. Não é, pois, de admirar que poetas e tradutores do século vinte, tal como Belo, Borges, Octavio Paz ou José Bento, de quem falaremos mais à frente, tenham manifestado nos seus escritos perceções sugestivas quanto à expressão deste saber. É de Octavio Paz a frase inequívoca: "Aprender a hablar es aprender a traducir; quando el niño pregunta a su madre por el significado de esta o aquela palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido" (Paz 1990: 9). Nada tão amplo e tão consensual como esta asserção, segundo a qual "[...] la historia de todos los pueblos repite la experiencia infantil" (*ibid.*).

Traduzimos para entender, descodificar, desafiar o outro que difere de nós em termos linguísticos e culturais e que, não obstante, partilha connosco esse ato primordial de comunicar. Porquanto a diversidade linguística se impõe à modernidade, não já como um castigo, mas como uma espécie de estigma do humano.

No contexto desta universalidade temática, traduzimos para anular e/ou promover diferenças, para restabelecer a ordem, para, de algum modo, redimir

Babel: "Então, os conduzirei para a terra que prometi, com juramento, a seus pais [...]. Estabelecerei com eles a Minha eterna aliança [...]. E jamais expulsarei Israel, Meu povo, da terra que lhe dei" (Bar. 3,34-35). Aqui, no relato que o Ocidente reconhece como cânone das origens, se desenha uma poética de comunhão e de regresso. Tal como o profeta Baruc, também Ruy Belo convoca para a "terra da alegria"', resistindo fortemente à erosão da palavra, e luta a seu modo para que não termine a revelação do sentido do mundo: "Consciência do mundo e vontade de transformação do homem enquanto indivíduo como ser no mundo são, pois, os modos dominantes do seu discurso poético" (Magalhães 1999: 148). E esta atitude implica um ato de tradução. Daí que a convicção de Antoine Berman, em epígrafe, se prenda também com o conceito alargado de que a tradução está em tudo e resume tudo. Fá-lo mediante a reinvenção de um outro (texto, pessoa ou imagem) que, tal como sugere Derrida no conhecido artigo "Des Tours de Babel", se afirma como "sulco"[21] (marca de ausência) ou inscrição da diferença[22]:

> Car, de même que les débris d'une amphore, pour qu'on puisse reconstituer le tout, doivent être contigus dans les plus petits détails, *mais non identiques les uns aux autres*[23], ainsi, au lieu de se rendre semblable au sens de l'original, la traduction doit bien plutôt, [...], faire passer dans sa propre langue le mode de visée de l'original: ainsi, de même que *les débris deviennent reconnaissables* comme fragments d'une même amphore, original et traductions deviennent reconnaissables comme fragments d'une langage plus grand. (1987-1988: 223)

Uma imagem porventura estranha aquela que aqui se enuncia, mas muito estimulante do ponto de vista da recuperação daquilo que constitui o cerne da (re)criação bíblica, ou seja, a frase inaugural de S. João: "No princípio era o Verbo"[24] (Jo. I,1) poderia reescrever-se como "No princípio era a tradução [do Verbo]". Esta seria talvez a nova *arkhé* tradutológica, no sentido em que se refere ao *Verbum* (a Palavra) que, literalmente, existiria antes do universo criado. Para

---

[21] Cf. "Closely aligned with *différance* in Derrida's discussion of signification is the *trace* [...] and the *trace* is where the retentive/protentive relationship with the other is marked. Derrida usually speaks of the trace, rather than the signifier, partly to recall its sense of a 'track' or even a 'spoor' [...]" (Davis 2001: 15).

[22] Cf. "A diferença é o verdadeiro fundamento deste nosso fazer, do refazer do outro no tecido literário próprio. [...] Traduzir literatura será então imitar textos alheios com uma consciência bem desperta da diferença, mais do que das semelhanças" (Barrento 2002: 156).

[23] Sublinhado nosso.

[24] Cf. Em termos de exegese bíblica, a frase é conhecida como "Pórtico de Entrada". Este prólogo é como que um hino litúrgico (uma reescrita) que resume os conteúdos do Evangelho de S. João e recorda (evoca/convoca) o momento da Criação (Gn. I, 1-5).

isto mesmo nos alertaram os Românticos, sobretudo os alemães, como Novalis ou A. W. Schlegel que, nas suas reflexões teóricas sobre esta questão, sublinham a tradução como omnipresença (*Weltbewuss)* e/ou cosmogonia (*Weltgeist)*.

Também para Ruy Belo, a Poesia, no sentido romântico (novaliano) do termo (*Poesie*), é uma cosmogonia, uma transmutação (associada ao percurso tradutivo intersemiótico) ou transladação da palavra através de um processo aparentado com o "inacabamento babélico" (Zumthor 1998):

> Não existe propriedade privada em poesia. A grande poesia é uma poesia aberta, incompleta, imperfeita, à espera de que outros autores de talento a venham completar e aperfeiçoar, atribuindo a uma língua essa sua flor que é a linguagem encarada como um fim em si própria. (Belo 2002: 285)

O imperativo beliano, de certo modo também ele instaurador de um cânone (ainda que apócrifo no seu contexto), faz eco destas ideias, ao considerar a arte uma forma suprema de vida, não já ao nível dos arquétipos que enformaram a poesia romântica do século XIX, mas sobretudo ao nível da transformação da própria vida. Ruy Belo é possivelmente o último dos humanistas[25] de entre uma geração de poetas que, por obra laureada (por exemplo, Herberto Helder) ou por desejo dela, assumiram o projeto de consagrar a poesia como uma forma particular de arte:

> Embora a palavra seja necessariamente pela palavra, não pode perder, ou renunciar, a uma referência à vida. Embora se destine a formar por formar, o facto de alcançar a sua purificação através de um processo de pura formação solicita tais e tais condições que, por intermédio delas, toda a vida entra triunfalmente na arte. (Belo 2002: 93)

Tal atitude valeu ao poeta o epíteto de neo-romântico, justamente porque o culto da ideia/poesia/"língua pura" (*reine Sprache*) – como Platão ou Walter Benjamin, nos antípodas temporais um do outro, as defendem também – está normalmente subjacente aos seus referentes como autor, como tradutor ou como crítico.

O neorrealismo que se adivinhava em escritores seus contemporâneos, como Carlos de Oliveira, não envolveu Ruy Belo completamente. Ele ficou sempre preso nesse limiar entre o real e o possível, entre a terra e o mar. Aliás, não é por acaso que o poeta prefere utilizar metáforas que de imediato nos remetem para o "espaço—entre" (*inbetweeness*) da sua poesia: o litoral, o sono, o poente,

---

[25] De resto, esse espírito irá também buscá-lo aos autores que traduziu: Borges e Saint-Éxupéry comungam do mesmo ideário, embora manifestado em formas e registos textuais diferentes.

o outono[26], a temperatura morna; mesmo a infância ou a morte como fronteira de regresso(s) indicia já que as ideossincrasias do poeta podem ser, também elas, conotadas com o lugar (metafórico) da tradução: um lugar de projeções e de utopias, entre o dizer e a sua "impossibilidade"[27]. Como nos recorda Michael Ignatieff – por interposta pessoa:

> Soñar con la traducción perfecta es como soñar con el amor perfecto, donde los limites y barreras del yo se difuminan y dos almas se tornan mutuamente transparentes. La traducción es una metáfora de uno de nuestros mas profundos deseos: meternos en la piel del outro. (*apud* Vidal 1995: 98)

O desejo atrás manifesto, aliás tão profundo como a busca do "eu" no "outro"[28], podemos apontá-lo em Belo e em Borges, (re)criadores da alteridade como projeto poético. São, aliás, de Ruy Belo as palavras: "Ah poder ser tu, sendo eu!" (*AGRE*). Valerá pois a pena passarmos à análise de um dos seus poemas, seguida da leitura contrastiva de uma das suas traduções. Escolhemos da obra *Boca Bilingue* (o título é já sugestivo) o poema "Em cima de meus dias", que aqui transcrevemos na íntegra:

> Muita gente me tem falado a meu respeito
> como quem me chamasse pelo nome e eu me voltasse
> e nesse nome dito nessa boca fosse toda a minha vida
> e eu morresse quando entre pinhais quem me chamara a fechasse
>
> Muita gente me tem falado a meu respeito
> mas eu cresço e decresço não reparo e anoitece
> e já nem sei ao certo quantos dias meço
> Regresso com o gado contra o sol rasante
> Mas é de névoa ou fumo o algodão que cobre as casas
> Aonde regressamos atraídos pela luz que já nos campos se consome?
>
> Os ciprestes os pássaros saúdam-me e eu passo
> Com um olho vazado transpareço o meu passado
> E tudo esqueço e peço mesmo a Deus que esqueça quanto sou
> além dessa medida simples onde me vasou

---

[26] Cf. "Setembro é o teu mês, homem da tarde / [...] / Despedias poentes por diversos pontos realmente / És aquele que no maior número possível de palavras nada/disse / [...] / Setembro é na verdade mês para voltar" (Belo 1984: 69). Este é um sujeito lírico conotado de outono e de ocaso, vocacionado para a morte, aqui entendida como regresso.

[27] Cf. "Car Babel est intraduisable. Dieu pleure sur son nom" (Derrida, 1987-88: 219).

[28] A este propósito, ver Paul Ricoeur (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris Seuil.

Sabermos nós que a face de algum mar ao pôr-do-sol pode mudar
e nenhum dia-a-dia consentir ao homem mais que a morna superfície
dos gestos por que troca a mais íntima morte que merece

Nada na minha poesia é meu
juro por Deus dizer toda a verdade
Ponho a mão na cabeça o dia é escuro e vago e eu respiro
Espero pela manhã como quem nasce
Ninguém sabe o meu nome porque
eu já perdi ao longe alguns dos olhos
e fui feliz em cafés de província onde me vi sentar

Digam que foi mentira, que não sou ninguém,
que atravesso apenas ruas da cidade abandonada
fechada como boca onde não encontro nada:
não encontro respostas para tudo o que pergunto nem
na verdade pergunto coisas por aí além
Eu não vivi ali em tempo algum

É de manhã caminho nem meus passos oiço
oitenta passos diz-se que darei
Vão-se fechando os dois alinhamentos das moradas
arredonda-se o largo, alguns problemas camarários
Duvido de mim próprio: quem serei?
O carro rega coisas tão profundas como esta
Meu Deus meu Deus, que mal eu fiz?
Eu estive em Dinard e vou talvez casar
Acordo e transistorizo os dois ouvidos numa música abundante

Muita gente me tem falado a meu respeito
mas eu cresço e minguo certas vezes anoitece
Sou coisa que se molha encolhe e envelhece
tudo e aquece e tudo me arrefece
Dois pés e duas mãos, algumas pás de terra
E sabem mesmo que o meu nome é Rá, por isso me
conhecem

Sou a doença e sou onde me dói
sou sítio onde se nega que se morre
Tem graça haver quem fale a meu respeito

Este poema de Ruy Belo é bem ilustrativo das confluências temáticas com a poesia de Jorge Luís Borges, o bibliotecário cego inspirador de *O Nome da Rosa* (Eco 1980), que encarna os vários mundos da luz. De facto, em Borges tal como em Belo, encontramos a preocupação com o transcendente (que lhe valeu o epíteto de "teólogo de Deus"), a par da preocupação pela escrita e pelo cuidar dos livros — um repositório de conhecimento. Também o entendimento da palavra como abertura, como mutação: "No seu caso, essa filosofia de apropriação implica uma transformação e uma mutação artística" (Volodia 2001: 266). Borges é o homem do rosto e das máscaras, cuja cegueira lhe acrescenta, em sentido figurado, apenas mais uma. É o poeta da alteridade e do diverso, e a epígrafe com que iniciámos o presente ensaio é bem sintomática desta diversidade. Uma diversidade que conduz à eleição de uma prática literária, antes mencionada: *o pastiche*. Segundo Volodia Teitelboim, biógrafo do autor, "Borges ergueu a arte do 'pastiche' — que tem alguma coisa a ver com o que hoje se chama 'intertextualidade' — à condição de género" (*ibid*.). A começar por si próprio. Utilizou escritos alheios como ponto de partida para criação própria. Autorou, traduziu e mascarou a superfície dos textos através de uma espécie de leitura tradutiva fomentadora de ilusões: "No processo de leitura do tradutor está antecipado o processo de escrita tradutiva" (Frei 2002: 33). Na sua obra *Poétique du Traduire*, Henri Meschonnic fala em "leitura-tradução" (1999: 177). Como se esta leitura ativa, envolvida, fosse já um preâmbulo de escolhas, projeto inequívoco "d'un livre à venir" (Blanchot 1959). Quanto a Belo, neste poema um alter-ego (simbólico) de Borges, a problemática de *Boca Bilingue* reflete uma dualidade e um período de transição. A identidade individual é posta em causa: "Duvido de mim próprio: quem serei?" (*BB*, 48) e a existência assume uma expressão tão aguda quanto a morte para o Outro: "[E] tudo esqueço e peço mesmo a Deus que esqueça quanto sou" (*ibid*.). Citamos neste ponto Gastão Cruz por nos parecer que, através de um breve jogo de palavras, ele traça o perfil deste sujeito que voluntariamente se converte na sua própria ausência:

> Para aquele "homem da tarde/anunciada em folhas como uma ameaça", que brilha "como quem no próprio brilho se consome", que tem "retiradas hábeis", a quem "a consciência mói mais que uma doença", para "aquele que no maior número de palavras nada disse" que "andou de lugar para lugar" e deu "o dito por não dito", para esse homem que já despedia "poentes por diversos pontos realmente", só resta procurar domicílio "ali que a terra sobe levemente", no final de um "Relatório e contas" (*Boca Bilingue)* de balanço exemplarmente negativo. (Cruz 1999: 120)

De facto, e apesar da extensão, basta olhar para "Em cima de meus dias" para verificar de imediato a redundância sobre a qual o poema se constrói. Quem aqui fala exprime uma não-relação, uma incapacidade de (se) traduzir, um falso sentimento de pertença: "Ninguém sabe o meu nome" / [...] / "Nada na minha poesia é meu". A anulação do eu lírico questiona o património comum: a língua, território simbólico de todos e de ninguém, seria o único sinal de pertença a um coletivo de quem se fala, mas a quem não se reconhece direito de nomeação: "Tem graça haver quem fale a meu respeito." O poeta conclui: "Digam que foi mentira, que não sou ninguém."

Este verso parece ir ao encontro da opinião de Silvina R. Lopes quando, nos seus *Exercícios de Aproximação*, refere: "na composição do poema não é possível distinguir aquilo que origina daquilo que resulta. Por outras palavras, o poema não resulta de nada. Não é um resultado, é uma abertura, um originar-se, e não a consequência de uma necessidade" (Lopes 2003: 26). Esta aleatoriedade irá ao encontro da duplicidade tradutiva (o rosto e a máscara) presente em "Borges y yo", um dos textos do escritor argentino que Ruy Belo traduziu, e que escolhemos para uma breve análise contrastiva.

III. Uma poética de comunhão

Na sombra do outro procuramos a nossa sombra.

J. L. Borges, *Obra Poética*

Doc. 1 — Borges y yo

TP. Madrid, Alianza Editorial, 1960

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y essa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y

sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque, me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.

(Jorge Luís Borges, *El hacedor*, p. 61)

Doc. 2 — Borges e eu

TC. Lisboa, D. Quixote, 1985

É ao outro, a Borges, que acontecem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e demoro-me, talvez já mecanicamente, a olhar o arco de um alpendre e o guarda-vento; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo o seu nome num grupo de professores ou num dicionário biográfico. Gosto dos relógios de areia, dos mapas, da tipografia do século XVIII, do sabor do café e da prosa de Stevenson; o outro compartilha dessas preferências, mas de um modo vaidoso, que as converte em atributos de um actor. Seria exagerado afirmar que as nossas relações são hostis; eu vivo, eu deixo-me viver, para que Borges possa tecer a sua literatura, e essa literatura justifica-me. Nada me custa confessar que conseguiu certas páginas válidas, mas essas páginas não me podem salvar, talvez porque o que é bom já não é de ninguém, nem sequer do outro, mas sim da linguagem ou da tradição. Além do mais, eu estou destinado a perder-me, definitivamente, e apenas algum instante meu poderá sobreviver no outro. A pouco e pouco vou cedendo-lhe tudo, embora não desconheça o seu perverso costume de falsear e de magnificar. Spinoza entendeu que todas as coisas querem perseverar no seu ser; a pedra quer eternamente ser pedra e o tigre um tigre. Eu hei-de ficar em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas reconheço-me menos nos seus livros que em muitos outros ou que no laborioso zangarreio de uma viola. Há anos procurei libertar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos são agora de Borges e terei de idealizar outras coisas. Assim, a minha vida é uma fuga e perco tudo e tudo é do esquecimento ou do outro.

Não sei qual dos dois escreve esta página.

(Ruy Belo, *Poemas Escolhidos*, pp. 81-82)

A linguagem é desde sempre tradução — o que significa
que é, também, desde sempre invenção poética.

Miguel Serras Pereira, *Poema em branco*

Começaríamos esta análise por referir que a tradução que Ruy Belo faz do complexo texto de Jorge L. Borges nos parece ser de índole sobretudo literalizante (contra as expectativas atrás referidas). Assim, cremos que se perdem, no conteúdo e na forma, alguns aspetos importantes do sentido que poderiam ter sido mantidos, não fossem o espanhol e o português duas línguas de contacto (línguas cognatas); também por isso, talvez mais difíceis de verter pela proximidade fonética. Um exemplo claro daquilo que acabámos de dizer seria o verbo "compartilha" que, em português, resultaria menos estranho, caso o tradutor tivesse optado por "partilha" ou "comunga".

Ainda um exemplo de como ambas as línguas se contaminam, induzindo o tradutor a precipitar-se na escolha (sem pensar) seria a expressão "voy cediéndo-le todo" que aparece traduzida literalmente: "vou cedendo-lhe tudo", originando, deste modo, uma alteração sintática significativa em relação ao uso correto do pronome pessoal (a seguir ao verbo pronominal) em português. Também a intenção de traduzir rente ao texto (na expressão de Sophia de M. Breyner) os verbos "falsear" e "magnificar" resulta demasiado fácil e imediata. De facto, nenhuma das palavras resulta fluente em português; a sua substituição exigiria, talvez, uma reestruturação da frase do texto de partida.

Estes são apenas alguns dos exemplos que nos parecem mais comprometedores da fluência/ambiente do texto. Os restantes prendem-se mais com escolhas lexicais dependentes do gosto do tradutor ou mesmo das possibilidades de correspondência.

Em jeito de explicação/teorização, parece-nos que o tradutor não criou o distanciamento recomendável para uma tradução eficaz, ou seja, a proximidade fonética entre as duas línguas influenciou negativamente (?) as suas escolhas. Julgamos que, ao apropriar-se do texto a traduzir, Ruy Belo deveria ter-se recordado de que a tarefa da tradução literária (no caso carregada de símbolos)

> [...] implica, de facto, transpor da língua de origem, enquanto 'espírito do mundo' original, a linguagem em estado nascente da obra a traduzir, fazendo-a reviver como momento que, na língua de receção, conserve a sua força inaugural, a par da singularidade irredutível da voz do poeta. (Serras Pereira 1998: 29).

No fundo, trata-se de encontrar um 'espaço neutro' (*third space*) onde os elementos da L.1. possam, livremente, encontrar-se com as suas múltiplas (e mais adequadas) possibilidades de tradução. Trata-se pois de revisitar essa polémica "língua de ninguém" proposta por Serras Pereira em *Poema em Branco* (1999: 9-14). Afinal é o tradutor/leitor que aqui (re)escreve para que o sentido seja possível.

Sem a tradução habitaríamos
paróquias de fronteiras silenciosas.

(George Steiner, *Errata*)

Doc. 3

A Ruy Belo,
Pelas suas traduções de Jorge Luís Borges

Não te procuro em versos teus somente
ou a compor teu rosto, que mal vi:
sulco diferente me conduz a ti,
que és só luz desde que és o teu poente.

Busco-te nessa pedra ou boca ardente
A defender o que gravaste ali,
ditado por alguém que conheci
pela cifra que abriste e nunca mente.

Trouxeste-me esse arauto sem traí-lo:
os mitos, o ser um outro, o esquecimento
que tudo sorve pântano tranquilo.

Na máscara a que deste a tua voz
leio o fogo que, sendo teu, sustento:
ele e tu, nesse acorde somos nós.

(*in* José Bento, *Silabário*, p. 59)

Obs. Análise do poema em confronto com o conceito de tradução que estudámos em Ruy Belo e J. L. Borges[29].

[29] O texto acima transcrito é uma dedicatória *post mortem* ao poeta Ruy Belo, sendo que a proposta nele contida ultrapassa uma simples leitura *in memoriam*. Publicado na coletânea *Silabário* (1992),

A leitura que fazemos do poema de José Bento constitui, nesta fase do nosso estudo, uma espécie de resumo das ideias anteriormente apresentadas. Decidimos tomá-lo como ponto de chegada, e não o inverso, por nos parecer que subjacente à sua leitura estará, porventura, uma antecipação das nossas conclusões. O poema constitui, já o dissemos, uma homenagem *in absentia*. Contudo ele configura-se, simultaneamente, com a afirmação de uma dupla presença: a presença de um arauto (autor) e de um tradutor fiel(?), sendo que o segundo se assume como a voz do primeiro.

O tradutor torna-se assim um veículo oracular que não mente: "Trouxeste-me esse arauto sem traí-lo" — parte-se aqui de um princípio de sacralização da autoria, de preservação da letra original. Mas, tal como Jacques Derrida, entendemos que a fidelidade desta tradução faz dela também um original: "translation *IS* the original" (Derrida 1987-1998), já que é a garantia da sua sobrevivência até ao presente ("trouxeste-me").

É assim que, uma vez mais, evocamos a noção derridariana de tradução como "inscrição" (*trace*) que permite a leitura da obra, agora fixada, defendida pelo tradutor: "Busco-te nessa pedra ou boca ardente" / "A defender o que gravaste ali". Segue-se que, embora o eu lírico afirme logo no início que não conheceu o tradutor ("ou a compor teu rosto que mal vi"), afirma, no entanto, conhecer o autor através de uma desconstrução/descodificação ("cifra" = chave de leitura), possivelmente uma reescrita do texto-fonte. Afirma ainda que a identidade deste tradutor (morto = "poente") se prende igualmente com a autoria: "Não te busco em versos teus somente" e que o sulco diferente (*différant*) que a este tradutor/ autor conduz é mesmo a tradução como preservação da diferença (*différance*).

O outro que aqui se reconhece é o tradutor, cuja máscara se interpõe entre o rosto (do autor) e a voz (do tradutor), criador de ilusões, jogos de espelhos (= tradução como original). Por isso, em última instância, é ele que é laureado pelo sujeito lírico: "o fogo que, sendo teu, sustento" — admite-se neste verso uma coautoria ou autoria implícita (Genette) desta entidade mediadora. Traduzir o autor empírico — Borges — deste saber residual é verter-lhe "os mitos, a alteridade, o esquecimento", num contexto de intertextualidades móveis ("pântano tranquilo"), mas nem por isso menos absorvíveis pela memória (ou ausência dela).

---

este poema constitui um *memento*, ou seja, uma réplica tradutiva *lato senso* da pessoa do poeta/tradutor. A nossa abordagem será feita à luz da teoria desconstrucionista de Jacques Derrida, a qual nos parece central quer em termos da leitura do poema de J. Bento quer da análise da problemática poética/tradutológica apresentada.

O poema termina com uma constatação que nos remete para a ideia tão atual de que autor e tradutor se fundem num mesmo horizonte de expectativas: o leitor, ou seja, a cultura de chegada que tem acesso a Borges via Belo. Curiosa ainda a referência ao fogo que não é nunca dissociável do conceito de "voz" / / língua / "boca ardente", talvez uma alusão ao episódio bíblico do Pentecostes, simbolicamente, uma inversão de Babel.

Borges e as suas bibliotecas do mundo estão salvaguardadas por esta "presença real" que na morte se faz luz, palavra, espírito – fenómeno de *transubstanciação* a que Steiner faz referência em *Real Presences* (1996). Em última análise, a figura do tradutor é aqui conotada com Cristo Redentor, mediador da Palavra e do Espírito — Aquele que redime Babel.

Do mesmo modo, a reconstrução da Torre figurativa e inaugural da palavra única acomoda o início de um novo ciclo de outras palavras em constante alocação:

> With the deconstruction of Babel, God gave us not only tongues and their anxiety but a knowledge of mutability. Nothing can be seen as fixed [...]. The eye itself contributes to that process of recreation. After Babel we witness the inconstant yet eternal building of the other Babel. (Barnstone 1993: 4)

> Tout le mal vient que l'écrivain pense pouvoir
> impunément séparer la cause de l'art de celle
> de l'homme.
>
> (Roger Callois, *Babel*)

No final, poderíamos dizer que a presente reflexão levanta mais questões do que as que esclarece. E decerto não foi nossa intenção despojar Ruy Belo (ou Borges) daquilo que Octavio Paz denomina "vestes de mistério". Afinal temos, tal como J. L. Borges, a consciência de que a biblioteca de Babel é um labirinto de onde não se sai.

Após a queda de Babel (reescrita do episódio do Jardim do Éden pelo desafio que, de novo, configura), "God dispersed the word, gave us tongues and the solitude of difference and also the impossible but pleasurable duty to repair our separation" (Barnstone 1993: 3). É nesta encruzilhada que situamos Belo e Borges: dois tradutores de mundos que falam mundos, reabilitando a metáfora steineriana. Autores que, como vimos, se plasmam um no outro, deixando, no caso de Belo tradutor de Borges, entrever a sua presença.

Como percebemos pela tradução apresentada, a alegada "invisibilidade do tradutor" (Venuti 1998) é um mito — tão ilusório quanto considerar Babel um sinónimo de castigo. De resto, para autores como George Steiner em *After Babel* (1975) ou Umberto Eco, na sua obra *The Search for the Perfect Language* (1995), Babel foi todo o contrário de uma maldição.

Ainda, a tese de Miguel Serras Pereira de que a língua da tradução é como que uma língua de ninguém, ou seja, o idioma de partida temporariamente desalojado do seu habitat de origem, ficou, neste breve estudo de caso, provada: para este tradutor, a língua é um perpétuo movimento, repositório de infinitas possibilidades combinatórias, um universo borgesiano em potência:

> Com bibliotecas de Babel sonhou-se mesmo antes de Borges. [...] Era o antigo sonho dos cabalistas, porque só combinando até ao infinito uma série finita de letras se podia ter a esperança de formular um dia o nome secreto de Deus (Eco 2003: 112).

Afinal, todo o ato tradutivo remete para duas instâncias: o original próximo e o mito distante: *Babel*. Deste modo, o estilo divino repete-se na história da salvação:

> Dios passa hoy de la soberbia-castigo de la humanidad de la ciudad-torre de Babel a la bendición de Abraham-descendencia y, a través de ella, hecha bendición, a la salvación de Israel-mundo. (La Sagrada Escritura, *I, 25*).

Esta oscilação, para além dos aspetos metonímicos e metafóricos presentes nas designações "cidade-torre", "Abraão-descendência" e "Israel-mundo", não deixa de reproduzir a circularidade em que a poesia de Ruy Belo se traduz[30]. Também no horizonte de uma poética de comunhão.

Bibliografia

Bibliografia primária:

Belo, Ruy. 1967 [1966]. *Boca Bilingue*. Lisboa: Editorial Presença.

Belo, Ruy. 2002 [1969]. *Na Senda da Poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Belo, Ruy. 1984. *Obra Poética de Ruy Belo*, Joaquim M. Magalhães (org.) vol. I. Lisboa: Editorial Presença.

Bento, José. 1992. *Silabário*. Lisboa: Relógio d'Água.

[30] Eduardo Prado Coelho refere-se a este mesmo aspeto, designando-o por "circularidade obsessiva" (*apud* Figueiredo 1999: 15). Nesta configuração do tempo estético, "[...] um só poema é toda a vida de um homem e, de certo modo, a própria lição da vida é a serena lição do ciclo." (*apud* Coelho 1984: 157-158).

Borges, Jorge L. 1960. *El Hacedor*. Madrid: Alianza Editorial.
Borges, Jorge L. 1985. *Poemas Escolhidos*. Trad. Ruy Belo. Lisboa: D. Quixote.
Borges, Jorge L. 2002 [1960]. *O Fazedor*. Trad. de Miguel Tamen. Lisboa: Difel.
Saint-Éxupery, A. de. 1996 [1948]. *Cidadela*. Trad. e Pref. de Ruy Belo. Lisboa: Presença.
Saint- Éxupery, A. de. 2000 [1948]. *Citadelle*. Paris: Gallimard.

Bibliografia secundária:

Barnstone, Willis. 1993. *The Poetics of Translation*. New Haven, London: YUP.
Barrento, João. 2001. *A Espiral Vertiginosa*. Lisboa: Cotovia.
Barrento, João. 2002. *O Poço de Babel*. Lisboa: Relógio d'Água.
Berman, Antoine. 1984. *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Éditions Gallimard.
Berman, Antoine. 1999. *La traduction-poésie à Antoine Bergman*. Strasbourg: PUS.
Blanchot, Maurice. 1959. *Le livre à venir*. Paris: Éditions Gallimard.
Bloom, Harold. 1991 [1973]. *A Angústia da Influência*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia.
Borges, Jorge L. 1976. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardoso. Lisboa: Editorial Estampa.
Borges, Jorge L. 1987 [1968]. *Nova Antologia Pessoal*. Trad. Maria da Piedade M. Ferreira. Lisboa: Difel.
Borges, Jorge L. 1998 [1989]. *Ficções*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Editorial Teorema.
Callois, Roger. 1948 [1946]. *Babel*. Paris: Éditions Gallimard.
Chamberlain, Lori. 1992. "Gender and the Metaphorics of Translation" *in* Lawrence Venuti (ed.). *Rethinking Translation. Discourse. Subjectivity. Ideology*. London, NY: Routledge.
Claramonte, M. Carmen Vidal. 1995. *Traducción, manipulación, desconstrucción*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
Cruz, Gastão. 1999. *A Poesia Portuguesa Hoje*. Lisboa: Relógio d'Água.
Davis, Kathleen. 2001. *Deconstruction and Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
Derrida, Jacques. 1987-88. "Des Tours de Babel" *in Psyché. Inventions de l'autre*. Paris: Galilée.
Duarte, João F. 1994. "On Self-Canonization: the Author as Reader" *in Frame. Tijdschrift foor Literatuurwetenschap*, 8 (1), pp. 33-34.
Eco, Umberto. 1988. *Pastiches et* Postiches. Trad. Bernard Guyader. Paris: Messidor.
Eco, Umberto. 1991. *Porquê o 'Nome da Rosa'?* Trad. Maria Luísa Rodrigues de Freitas. Lisboa: Difel.
Eco, Umberto. 2003. *Sobre Literatura*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Difel.
Frei, Charlotte. 2002. *Tradução e recepção literárias: o projecto do tradutor*. Braga: Univ. do Minho/Centro de Estudos Humanísticos.
Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degrée*. Paris: Seuil.
George, João Pedro. 2002. *O Meio Literário Português*, Lisboa: Difel.
Graça Moura, Vasco. 1987. *Várias Vozes*. Lisboa: Editorial Presença.
Guimarães, Fernando. 1989. *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*. Lisboa: Ed. Caminho.
Jakobson, Roman. 1959. *On Linguistic Aspects of Translation*. Cambridge, Massachusetts: HUP.
Lopes, Silvina R. 2003. *Exercícios de Aproximação*. Lisboa: Vendaval.
Magalhães, Joaquim M. 1999. *Rima Pobre*. Lisboa: Editorial Presença.

Magalhães, Vasco P. 2001 [2000]. *O Olhar e o Ver*. Coimbra: Edição Tenacitas.

Meschonnic, Henri. 1999. *Poétique du Traduire*. Lagrasse: Éditions Verdier.

Paz, Octavio. 1990 [1971]. *Traducción: Literatura e Literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores.

Pereira, Miguel Serras. 1998. *Da Língua de Ninguém à Praça da Palavra*. Lisboa: Fim de Século Edições, Lda.

Pereira, Miguel Serras. 1999. *Poema em Branco*. Lisboa: Fim de Século Edições, Lda.

Pym, Anthony. 1998. *Method in Translation History*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing.

Ribeiro, Manuel António. 2000. "O problema de Deus na poesia de Ruy Belo" *in Communio, Deus na literatura*, n.º 6, pp. 509-517.

Ricoeur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.

Steiner, George. 1996. "Real Presences" *in No Passion Spent*. London, Boston: Faber and Faber.

Steiner, George. 2001 [1997]. *Errata: Revisões de Uma Vida*. Trad. Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio d'Água.

Teitelboim, Volodia. 2001. *Os Dois Borges. Vida, sonhos, enigmas*. Trad. Serafim Ferreira. Porto: Campo das Letras.

Venuti, Lawrence. 1998. *The Scandals of Translation*. London, NY: Routledge.

Venuti, Lawrence (ed.). 2000. *The Translation Studies Reader*. London, NY: Routledge.

Zumthor, Paul. 1998. *Babel ou o Inacabamento*, Lisboa, Bizâncio.

Acerca da versão inglesa de *Sans*, de Samuel Beckett

João Dionísio
Universidade de Lisboa
Centro de Linguística da Universidade de Lisboa

Resumo Esta nota visa esclarecer as circunstâncias em que pode ter havido alguma intervenção, de grau desconhecido, por parte do escritor e professor de Filosofia M. S. Lourenço (1936-2009) na preparação da versão inglesa de *Sans*, de Samuel Beckett. Tal possibilidade é levantada numa entrevista de Lourenço, que nela diz ter preparado uma versão preliminar em língua inglesa deste breve texto, depois adotada quase integralmente pelo autor irlandês. Esta hipótese choca com a atribuição consensual de *Lessness* (foi este o título que recebeu a versão inglesa) ao próprio Beckett. De acordo com os dados compulsados, a versão terá sido realizada quando Lourenço, por intermediação de Francis Warner, estava empenhado em fazer traduções da obra beckettiana. A presente tentativa de esclarecimento, sem desenlace categórico, apoia-se sobretudo na correspondência do autor de *Sans* entre o final de 1969 e o início de 1970.

Sans é um pequeno texto em prosa que Samuel Beckett terá preparado ao longo de muitas semanas e que publicou inicialmente no periódico *Quinzaine littéraire* (82, 1 novembro 1969, 3-4). Quinze dias depois saiu sob a forma de livro (Les Éditions de Minuit, 1969, em 742 exemplares numerados) e veio a ser integrado, três anos mais tarde, no volume *Têtes-mortes* (Les Éditions de Minuit, 1972). A bibliografia beckettiana é consensual na afirmação de que o texto foi traduzido para língua inglesa pelo próprio autor[1], registando-se alguma flutuação quanto à data em que a versão em inglês terá sido concluída. Logo em 1969, segundo Ackerley e Gontarski, para quem o texto inglês terá começado a ser elaborado na Akademie der Künste, onde Beckett ficou quando no final de agosto se deslocou a Berlim para dirigir a produção de *Krapp's Last Tape* na Schiller-Theater Werkstatt. Ou possivelmente um pouco mais tarde, pois, segundo Knowlson, Beckett ainda trabalharia nele quando se encontrava em Nabeul, na Tunísia, a evitar jornalistas que procuravam entrar em contacto com o mais recente Nobel da Literatura (a identidade do galardoado fora divulgada no final de outubro). O regresso de Beckett a Paris não foi imediato na medida em que, antes de voltar a França, fez escala de um mês em

[1] Sabe-se que no final de 1973 houve conversas entre E. M. Cioran e Beckett acerca deste texto e da retroversão do título *Lessness* para francês (Van Hulle & Nixon 2013: 169).

Cascais, tendo ficado alojado no Hotel Cidadela. A tradução inglesa de *Sans*, com o título *Lessness*, veio a lume originalmente no *New Statesman* (1 de maio de 1970, 635) e, mais tarde nesse ano, no número 9 da Signature Series da editora Calder and Boyars. Seguiram-se publicações nos Estados Unidos e a estreia radiofónica na BBC (Knowlson 1996: 500-501, 503, 507; Ackerley e Gontarski 2006: 500 e 317-319).

Tanto a cronologia da escrita da versão inglesa de *Sans* como a sua atribuição exclusiva a Samuel Beckett interessam para o objetivo desta nota, que é analisar uma afirmação surpreendente de M. S. Lourenço em entrevista a Miguel Tamen (2007: 330):

> Os meus esforços de tradução literária foram precisamente neste sentido e, quer o pouco que traduzi de Oscar Wilde (*Salome*), de Joyce (*Finnegans Wake)*, quer o pouco que traduzi de Beckett (*Imaginação Morta Imagina)*, teve uma boa recepção, em especial do próprio Beckett, o qual depois me confiou a preparação de uma tradução inglesa do seu texto *Sans* e que foi adoptada por ele quase *ipsis verbis*.

O papel do acaso no desenho estrutural de *Sans*, cujo processo de composição será apresentado adiante, não deixaria de suscitar a atenção de alguém como M. S. Lourenço, que nos anos 60 do século passado cultivara o que chamou escrita automática. Adicionalmente, as permutações discursivas que caracterizam o texto de Beckett certamente atrairiam o escritor português, quer pela via da matemática e da variação em séries numéricas, quer pela via da forma literária da variação textual. O interesse de M. S. Lourenço por séries numéricas está documentado logo na sua tese de licenciatura, cujo primeiro capítulo é precisamente dedicado ao conceito de série, cobrindo questões relacionadas com séries matemáticas (em especial, séries infinitas) e problemas relacionados com sucessões (1964: 1). Quanto à forma de variação literária, o seu texto em forma de tema e variações "Uma dinastia sensível", que é a segunda versão de uma experiência que remonta a 1965 e cuja circulação a Censura proibiu, foi publicado no verão de 1968, isto é, no ano imediatamente anterior à data de elaboração de *Sans*.

A possibilidade de Lourenço ter tido algum papel em versão inglesa preliminar de *Sans* é indesligável de Francis Warner (cf. Warner 2013: 291-293, 325-326). Fora por intermédio deste seu professor de Literatura na Universidade de Oxford que Lourenço traduzira para português *Imagination Morte Imaginez*, de Beckett, texto que a revista *O Tempo e o Modo* publicou em maio/junho de 1969 (Lourenço 1969). Deve assinalar-se que a intermediação de Warner ocorreu num período de contacto regular com Beckett, sobretudo ocasionado

pela circunstância de o professor de Oxford ter estado então a promover um projeto, nunca concretizado, de construir nesta cidade universitária um teatro com o nome do escritor irlandês (cf. Tucker 2013).

De acordo com uma observação introdutória na tradução publicada de *Imagination Morte Imaginez*, Lourenço tivera a ajuda, além de Warner e de Breon Mitchell, do próprio Beckett, de quem são reproduzidas algumas anotações sobre a versão portuguesa que lhe fora dada a conhecer antes de vir a lume (Lourenço 1969: 417-418). Estas anotações fazem parte de carta, com data de 18 de maio de 1969, que Beckett enviou a Francis Warner, testemunho de que este último serviu de intermediário em relação ao trabalho de Lourenço (Warner 2013: 325-326). As anotações em causa são precedidas pelo corpo da carta propriamente dita:

> Dear Francis
> Herewith a few notes for Portuguese translator. His version is good as far as I can judge.
> I greatly enjoyed our evening and hope you will be over again soon.
> Yours ever
> Sam Beckett
> No question of royalties needless to say. Just permission from Editions de Minuit and equivalent of "by courtesy of.."

Cerca de seis meses mais tarde, a tradução portuguesa de *Imagination Morte Imaginez* foi publicada e uma cópia enviada a Beckett, também via Francis Warner. A 28 de novembro, Beckett agradece ao seu correspondente e alude à possibilidade de nova tradução para português de um texto seu, agora *Comment C'est* (Beckett 2016: 203):

> Dear Francis
>
> Thanks for your good letter of Nov. 16, enclosing Imaginaçao which looks fine. Ok for Portug[u]ese Comment C'est providing you clear rights with Minuit (hope you have done so for Imagination.) Did not know I had responded in English beyond plethorics inseparable from idiom. Yes, stick to the French. Only help I can give this time is elucidation of obscurities. I shall have no time from now till I die for anything but contentless dream. […]

Embora haja neste trecho referências que não são hoje inteiramente claras, sobretudo na ausência da carta de Warner que as pode ter motivado, talvez se possa inferir uma alusão bem-humorada às longas explicações em inglês

relativas à primeira versão de *Imagination Morte Imaginez* e ao acordo para que as experiências de tradução portuguesa continuassem apenas com textos de partida em francês. A aprovação de Beckett expressa neste passo da carta em relação à versão portuguesa de *Imagination* ("looks fine") está em sintonia com a referência de Lourenço, na entrevista atrás mencionada, ao facto de que o que traduziu do escritor irlandês lhe causou boa impressão. No fim do passo reproduzido da carta de 29 de novembro, parece cristalino que Beckett não estaria disposto a ocupar-se tanto da revisão de futuras versões como sucedera no caso de *Imagination Morte Imaginez*, reduzindo a sua disponibilidade ao esclarecimento de obscuridades. Apesar de não lhe ser feita menção expressa, parece certo que seria Lourenço a ocupar-se da tradução portuguesa de *Comment C'est* (é ele a única pessoa de nacionalidade portuguesa conhecida de Warner e que antes traduzira Beckett), mas não se conserva mais nenhum sinal de que esta intenção tivesse prosseguido. Em contrapartida, nova carta de Beckett a Warner, datada de 16 de fevereiro de 1970, parece indisputável quanto ao facto de um programa de tradução para português de textos seus continuar em marcha e, de novo dada a função mediadora de Warner, o tradutor seria seguramente Lourenço. O texto era agora outro, *Sans*, e precisava, para ser devidamente traduzido, de um instrumento auxiliar precioso, aquilo a que Beckett chamava "key". Eis o passo que interessa desta carta (Beckett 2016: 223; Warner 2013: 291):

> Hope enclosed "key" is clear. The superscriptions are of course not part of the text and intended merely to facilitate comprehension.
>
> I simply wont be able to scrutinize Portug[u]ese version as I did that of Imagination, the sinister fraction can over must approaching as it does the ultimate infinitesimal. But if any particular problems hesitate not to ask.

Nenhuma palavra sobre a razão por que *Comment c'est* tinha deixado de fazer parte dos planos, e o modo como é introduzido o assunto relativo a *Sans* dá a entender que já antes teria sido objeto de conversa ou troca de impressões por escrito. Deve notar-se que, diferentemente do que sucede com *Comment c'est*, há afinidades especiais entre *Imagination Morte Imaginez* e *Sans*, ao ponto de estes dois textos terem sido incluídos na segunda edição, aumentada, de *Têtes Mortes* (Éditions de Minuit, 1972). Deste ponto de vista, o abandono de *Comment c'est* e a sua substituição por *Sans* faz sentido para quem tratara antes de traduzir *Imagination Morte Imaginez*. A outro respeito, veja-se que no segundo parágrafo transcrito os avisos de Beckett sobre menor disponibilidade para o acompanhamento da versão portuguesa se mantêm, enquanto o primeiro parágrafo revela que o esquema de conceção de *Sans* tinha sido passado ao professor

de Oxford e, por esta via, iria decerto chegar ao conhecimento de Lourenço. Tal como se encontra reproduzida num livro recente de Warner (2013: 292-298), a «chave» é constituída por uma tabela geral que apresenta a estrutura de *Sans* e seis páginas com conteúdo identificado de A a F, cada uma delas apresentando, em cima à direita, uma espécie de expressão ou palavra-guia (o que Beckett, na carta a Warner, designa «superscriptions»): A — EFFONDREMENT DU REFUGE; B — TERRE; C — HOMME; D — REFUGE OUBLIÉ; E — PASSÉ--FUTUR NIÉ; F — PASSÉ-FUTUR AFFIRMÉ. Depois de cada letra de identificação aparece uma série de dez sequências textuais a que Beckett chama frases. Foi a partir daqui que, extraídas aleatoriamente, as sequências se organizaram em grupos de três a sete parágrafos que constituem a unidade intermédia de *Sans* (numa escala entre a da frase e a do grupo). A tabela geral tem o seguinte aspeto (no documento enviado a Warner [2013: 292], a palavra MONTAGE surge escrita na perpendicular na margem esquerda, ao lado da identificação das sequências constituintes dos parágrafos I a V do primeiro grupo):

Sentences	Paragraphs	Sentences	Paragraphs
A3 B9 C9 A2	I	C4 B6 A2	I
A9 D3 E9 B8 E2	II	B8 B10 F2 F7	II
F10 C6 D8	III	E6 B2 F8 B4	III
E6 D7 C1 F8 A5	IV	D1 B3 A9 A5 E2 E9	IV
B4 C4 B1	V	A1 F4 D6 C9 F6 B5 D7	V

Sentences	Paragraphs	Sentences	Paragraphs
F3 E4 C7 B7 F2 B6	VI	C3 C10 E5 F3 F5 E8	VI
A4 C2 E3 C10 F5 E5 F4	VII	A7 E1 D5 E3 D3	VII
A1 C8 A6 B2 D5 A8	VIII	A10 D9 F9 B1 A8 E4 C6	VIII
C5 F9 B5 D10 B3 D6 F1	IX	A3 E7 D2	IX
A10 E8 D9 E10	X	A4 B7 F1 C5 D10 B9	X
F6 B10 F7 A7	XI	C2 A6 D8 F10 D4	XI
D4 E7 D1 E1 C3 D2	XII	C7 C1 C8 E10	XII

Como vimos e conforme a tabela ilustra, os elementos constituintes são 60 sequências textuais ou frases identificadas por um código alfanumérico. Estas 60 unidades, que resultam dos seis conjuntos referidos de A a F, cada um com dez unidades, foram seriadas aleatoriamente de maneira distinta em dois grupos (que na tabela são designados por I e II). O texto final foi estruturado em 24 parágrafos (12 por grupo) que resultam da concatenação semicasual das frases através de números que lhes foram atribuídos pelo autor, tendo-se assim gerado 4 parágrafos de 3 frases; 6 de 4; 4 de 5; 6 de 6 e, por fim, 4 parágrafos de 7 frases. Embora a leitura de *Sans* permita depreender a existência deste esquema de composição, a partilha da «chave» facilitaria o trabalho a qualquer tradutor deste texto.

O problema é que a partir desta carta de meados de fevereiro não há registo de outros dados que permitam perceber o que aconteceu a seguir[2]. É possível que Warner tenha deixado de atuar como intermediário? Será que Lourenço, sabendo da menor disponibilidade de Beckett para rever eventual versão portuguesa, decide por iniciativa própria experimentar uma tradução em inglês? Ou experimentou fazê-la por ter tido conhecimento de que Beckett enfrentava problemas na sua escrita ou não estava satisfeito com o resultado da sua tentativa de tradução?

É útil, por isso, ver o que pode ser extraído da correspondência no tocante à tradução de *Sans*, que começa decerto antes de 2.9.1969, pois nesta data Beckett escreve a Barbara Bray, dizendo que retomara a versão em inglês, tendo tratado dos grupos de frases A, B e C, "more or less" (Beckett 2016: 170). À mesma correspondente escreve a 1.11.1969, logo após a saída do texto francês na *Quinzaine Littéraire*: "Should get on with translation but too overcome by mail to answer. And by the effort now & then to look pleased" (Beckett 2016: 188). Depois, em correspondência com John Fletcher que remonta a 4.12.1969, declara: "Got bogged down in my translation of Sans fiendishly difficult" (Beckett 2016: 205); a 21.12.1969, em missiva dirigida de Cascais a Henri e Josette Hayden, talvez se possa vislumbrar outra referência a dificuldades da transposição para língua inglesa: "J'avais essayé de reprendre le travail à Nabeul, sans succès. Mais il fallait m'acharner. J'ai encore laissé tomber. Comment dire noir, silence et vide? Intéréssant problème technique. Aucune nouvelle de Sans, comme tombé au fond de la Mer de la Tranquillité, à moins que

---

[2] É significativo que no vol. IV da correspondência de Samuel Beckett não haja mais nenhuma carta posterior a fevereiro de 1970 destinada a Francis Warner. De resto, em carta remetida a Martha Fehsenfeld, com data de 30.1.1988, surge referência a Warner, mas sem ligação com o assunto em apreço (Beckett 2016: 703).

ce ne soit l'Océan des Tempêtes" (Beckett 2016 : 213); ainda de Cascais, em carta enviada a Barbara Bray a 29.12.1969, comenta as dificuldades: "Again abandoned translation of Sans at 'tête par l'œil calme toute sa raison'. No work ever brought me less echo, I feel it still falling in bottomless pit" (Beckett 2016: 215). Note-se que "tête par l'oeil calme toute sa raison" corresponderá a D2 (segundo a identificação da "chave"): "Lumière blancheur proche à toucher *tête par l'œil calme toute sa raison* aucun souvenir." Veja-se também que um passo de carta mencionada atrás, em que se indicam os grupos A, B e C, e agora este passo, com referência a D, sugerem que Beckett traduzia de acordo com a ordem alfabética dos grupos de frases constantes da "chave" (cf. Warner 2013: 296 ; Beckett 2016: 215, nota 2).

Pelos dados expostos, parece seguro que Beckett só terá podido concluir a tradução de *Sans* já em 1970, não havendo informação positiva acerca de colaboração que poderá ter tido de terceiro. Das pessoas mencionadas na introdução à versão portuguesa de *Imagination Morte Imaginez*, só Francis Warner e Breon Mitchell estão vivos. Warner, em testemunho que colhi em 2018, disse nada saber sobre alguma intervenção de Lourenço na tradução inglesa de *Sans*, admitindo-a, no entanto, como possível. Por seu lado, Mitchell, que saiu de Oxford em 1968, não se recorda de ouvir Lourenço falar de uma tal tradução, que de qualquer modo só podia estar a ser feita no ano seguinte ou dois anos mais tarde. Em conversa com Lois Overbeck, uma das responsáveis pela edição da correspondência de Beckett, Mitchell estima que o escritor irlandês possa ter concluído a tradução no final de fevereiro ou início de março, isto é, pouco antes de ter sido publicada, como se disse no início, na revista *New Statesman* em maio de 1970 (comunicação pessoal 24.8.2010) e pouco depois de a "chave" ter sido enviada a Francis Warner.

Cabe fazer uma observação suplementar. Entre os livros doados pelos filhos de M. S. Lourenço à biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, encontra-se um exemplar da primeira edição em livro de *Sans* (cota LI 24-MSL). Trata-se do n.º 11 da série de 550 exemplares numerados e tem a particularidade de conter marginália de Lourenço a lápis a identificar cada parágrafo por um número romano e cada frase constituinte pelo código alfanumérico que consta da "chave" beckettiana. A coincidência entre esta marginália e o conteúdo da "chave" é absoluto. O livro foi impresso no dia 10 de outubro de 1969, mas ignora-se tanto quando veio parar às mãos de Lourenço, como quando foi anotado, se logo a seguir à receção da "chave" por parte do escritor português ou já depois de *Lessness* ter vindo a lume. Tudo somado, o período entre 16 de fevereiro, data da última carta de Beckett a Warner, e a publicação

de *Lessness* foi decisivo para a finalização da versão inglesa, sendo incerto que nela tenha havido envolvimento de M. S. Lourenço.

Se essa colaboração existiu, ignora-se o paradeiro de algum documento que a ateste, o que, aliás, também sucede com outros textos deste autor português: experiências poéticas antes da sua estreia em livro em 1960, que circularam, manuscritas ou dactilografadas, apenas entre amigos; uma tradução de Simone Weil com o título *O Possível e o Impossível*, que a editora Moraes se escusou a publicar; o texto satírico a quatro mãos (com Nuno de Bragança, Luís de Sousa Costa e Manuel de Lucena) chamado *Guliveira e os Liliputos* ou *O Guardador de Porcos*; a tradução de outro texto de Beckett, o romance *Watt*, referido no *curriculum vitae* de 1980 de M. S. Lourenço como estando no prelo na editorial D. Quixote[3].

Sem um documento que remeta para a colaboração de M. S. Lourenço com Samuel Beckett, não é possível determinar se a resposta transcrita no início da presente nota à pergunta de Miguel Tamen é a de um historiador, sobre o que aconteceu, ou a de um poeta, sobre o que podia ter acontecido.

Bibliografia

Ackerley, C. J. & S. E. Gontarski. 2006. *The Faber Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*. London: Faber & Faber.

Beckett, Samuel. 2016. *The letters of ____* . George Craig (editor and French translator), Martha Dow Fehsenfeld (founding editor), Dann Gunn (editor), Lois More Overbeck (general editor). Cambridge: Cambridge University Press.

Knowlson, James. 1996. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. New York: Touchstone.

Lourenço, Manuel A. dos Santos. 1964. *Ludwig Wittgenstein: a análise da linguagem na investigação dos fundamentos. Uma expoição evolutiva de alguns conceitos básicos*. Dissertação para licenciatura em Filosofia. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Lourenço, M. S. 1968, julho-agosto. "Uma dinastia sensível". *O Tempo e o Modo* 62-63, 743-751.

Lourenço, M. S. 1969, maio-junho. "Imaginação Morta | Imagina | Samuel Beckett". *O Tempo e o Modo* 71-72, 417-425.

Tamen, Miguel. 2007. "Uma entrevista a M. S. Lourenço". *In* A. M. Feijó e M. Tamen (eds.). *A Teoria do Programa. Uma homenagem a Maria de Lourdes Ferraz e a M. S. Lourenço*. Lisboa: Programa em Teoria da Literatura. 313-64.

Tucker, David. 2013. *A dream and its Legacies. The Samuel Beckett Theatre Project. Oxford c.1967-76*. Gerrards Cross: Colin Smythe.

Van Hulle, Dirk and Mark Nixon. 2013. *Samuel Beckett's Library*. Cambridge: Cambridge University Press.

---

[3] Em conversa ocorrida em 2007, na fase de preparação da compilação literária *O Caminho dos Pisões* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2009), M. S. Lourenço disse que Snu Abecassis o informara de que o original português de *Watt* se perdera quando as Edições Dom Quixote mudaram de instalações.

Warner, Francis. 2013. *Beauty for ashes. Selected prose & related documents*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe.

Part(e) 5

Mulheres e(m) tradução — subsídios para uma história difícil

Women and/in translation — notes towards a difficult history

The female translator in the archives: Isabel Florence Hapgood

Michelle Woods
SUNY New Paltz

Abstract Teresa Seruya's groundbreaking work using archives to empirically study and analyze forms of censorship sets a precedent for modeling our approach as TS scholars to the archives of translators. My article will focus on the under-researched archive, in the New York Public Library, of Isabel Florence Hapgood (1851-1928). Hapgood was an American translator of Russian and French literature, as well as a respected journalist for progressive abolitionist magazines, including *The Nation* and *The Atlantic Monthly*. Hapgood translated and promoted Leo Tolstoy's work in America, befriended the Tolstoy family, and wrote a daringly feminist profile of the Tolstoy family, "Count Tolstoy at Home" (1891), which focused on the network of women whose labour allowed Tolstoy to pursue his writing and his philosophical beliefs.

Hapgood translated Tolstoy's *Childhood, Boyhood, Youth*, but was prevented from translating other work for two reasons: American publishers' reliance on male translators (especially, the archive shows, in the case of *Anna Karenina*), and, secondly, her own feminist distaste for Tolstoy's later work, particularly *The Kreutzer Sonata*. The article focuses on these two cases, using material from the archives, in order to think about gender censorship (both in terms of disallowing her work as a translator, and then in eliding her contribution to Tolstoy's promotion in America) and about the translator's implicit contribution to censorship (in her refusal to translate *The Kreutzer Sonata*).

Teresa Seruya's invaluable contribution to Translation Studies lies in her reading of archives as essential to any material history of the profession and the cultural field. Archives are still an under-researched site of material exhumation; a place through which we can figure out how translators function, how the field of translation functions, and how memory and elision can sometimes hover precariously over individual histories. In this article, I want to focus on the archives of an American translator, Isabel Florence Hapgood (1851-1928), most famous in her day as one of the first of Leo Tolstoy's American (and English-language) translators and as an expert on Russia and life in the Russian Empire. Yet, Hapgood is now all but forgotten, despite her active role in establishing Tolstoy's reputation in English and in disseminating and evaluating his work. Hapgood translated Tolstoy's novel, *Childhood, Boyhood, Youth* (1886) and lobbied publishers to translate his other works: she was passed over in favor of male translators, but she remained central — through a friendship with Tolstoy

and his wife — in negotiating his literary fame. That friendship, and his growing fame, began to establish her predominance again as an approved translator of his work, but their literary relationship ended when she refused to translate one of his novellas, *The Kreutzer Sonata*, ostensibly for moral reasons, but also for a distaste towards his attitude to women and a hardening of his aesthetic style.

Hapgood's voice in her archive (located at the New York Public Library) is strident, fierce, utterly confident and mostly indignant. A self-taught Russian linguist, a journalist and traveller, Hapgood had no doubts about her linguistic skills, her writing skills and her general worth. The archive bursts with vitality in her correspondence, her evaluations of other translations, and her journalism. There are no translation manuscripts there, and no detailed notes from Tolstoy or others regarding her translations, but translation is a central element. In this article, I actually want to focus on two of Tolstoy's works that Hapgood *did not* translate: *Anna Karenina* and *The Kreutzer Sonata*, two works that center around infidelity and which engender controversies, evident from Hapgood's archive, about textual fidelity.

Hapgood's archive contains a long, unpublished critique of the first American translation of *Anna Karenina* by Nathan Haskell Dole which is important for two reasons: her informed understanding of the textual deficiencies of Haskell Dole's text; and her infuriated comprehension of how hard-fought for but how delicate her literary standing was as a woman. Hapgood's vast regard for *Anna Karenina* as a literary work did not extend to *The Kreutzer Sonata*, and her archive and her journalism suggest that her distaste for the novella — and her refusal to translate it — was predicated on her distaste for Tolstoy's ossifying views on women and what she saw as the concomitant ossification of his aesthetic style. I want to suggest that in reading this material history and Hapgood's critiques we might be able to use her archives and writings as a way into re-reading Tolstoy's work. Finally, I want to address a puzzling element of Hapgood's archive: her retention of articles and letters that pertain to very public fights with other women and the relationship of these small scandals to the struggle women had in becoming public figures and the claustrophobic space afforded them in an overwhelmingly patriarchal culture.

Business is business

A revealing element of any translator's archive is the extent to which translators are involved in advocating for a foreign writer and, indeed, how much resistance they encounter. It is almost unimaginable today to think of a writer of Tolstoy's stature being seen as too foreign and incomprehensible to a

target-language readership, but this is exactly the resistance Hapgood found. She begins her evaluation of Nathan Haskell Dole's translation with an anecdote about her own vain attempts to get Tolstoy's now classic novels translated: "In the early '80s of the last century [1880s]," she wrote:

> I tried to induce American publishers to issue translations of Count L. N. Tolstoy's works, especially "War and Peace" and "Anna Karenin." They were unable to appreciate them. One publisher — Mrs. James T. Fields, to be precise — even said: 'Only one man in Russia knows how to write — Turgenieff — and he is several pegs above the comprehension of Boston readers'. (IFH: Box 5)

James T. Fields was a hugely influential literary figure; his publishing house published Dickens and Thackeray and, in 1869, he became the publisher of *The Atlantic Monthly*, and, with his wife, Mrs. James T. Fields, aka the writer Annie Adams, was close to the leading American writers of the day: Hawthorne, Emerson and Longfellow. Both literary tastemakers, Annie Adams's (Mrs. Fields's) dismissal of Russian writing as almost a site — in the figure of Turgenev — of both barbarism (only one man "knows how to write") and, paradoxically, too intellectual a heft, reeks of cultural hegemony. However, the dialogue between Hapgood and Adams — two female writers, and two accepted members of the Boston literati — suggests a vein of female power in, at least, establishing literary reputations. "I gave up the effort," Hapgood writes, but she doesn't in fact give up: "I wrote two or three letters on the subject to the NATION; which, probably, called some attention to the author" (IFH: Box 5).

Hapgood's lobbying had some effect, but she was not chosen to be the translator of either of the classic Tolstoy novels. In fact, she only found out about the translation of *Anna Karenina* when she stopped by the printers to inquire about her own book on *The Epic Songs of Russia* and "on a neighboring press, I saw 'Anna Karenina' being printed. On inquiry, I learned that the translation was by Nathan Haskell Dole. I had heard that he knew Russian, and accepted the statement at its face value" (IFH: Box 5). Moreover, as a result of her letters to *The Nation* (another leading magazine of the era), she was asked to review the Haskell Dole translation.

"From the very first page of Mr. Dole's translation I realized that his work had NOT been done directly from the Russian," adding in martial outrage:

> I armed myself with a Russian copy, and a copy of the French translation. In my review I asserted (and proved) that Mr. Dole had translated through the French; where the French was cut, his version was cut; where the French translator had blundered, he had blundered in precisely the same manner — and he had thrown in a lot of original mistakes, of his own, for good measure. (IFH: Box 5)

Haskell Dole denied this in an open letter to *The Nation*, asserting that he had translated the novel directly from Russian; the editor Wendell Phillips Garrison suggested to Hapgood that Dole applied some personal pressure on him not to let Hapgood pursue the matter further publicly. Around the same time, however, she was approached by Dole's publisher, Thomas Crowell, to translate Tolstoy's early novel, *Childhood, Boyhood, Youth* and, as they talked about the possibility, she noted the inadequacies of Dole's *Anna Karenina* translation, asking if Crowell knew, "that the translation was made from the mutilated French, not from the Russian" (IFH: Box 5). Crowell immediately and "frankly" admitted that not only had the contract stipulated that the translation would be made from the French but that he also had paid $50 extra to Dole to hire a Frenchman to help him. Crowell also told her that the first half of the novel had been translated from the French as per the contract "but the result was so unsatisfactory that the LAST part was done from the RUSSIAN!" Dole told her, to her face, the exact opposite; he had translated the first half from Russian, but, because another publishing house, William S. Gottsberger, was rushing out a translation, he translated the second half "from the French, to win time" (IFH: Box 5). He admitted to her, that, as a result of this speed, "it was a shame to have spoiled a splendid book in the way he had spoiled 'Anna Karenina'" (IFH: Box 5). In fact, Crowell and Dole would use these (albeit contradictory) admissions to sell a new edition of *Anna Karenina*, after Constance Garnett's translation appeared with Heinemann publishers, a translation that was marketed as "the first translation direct from the Russian" (IFH: Box 5). Crowell and Dole marketed *their* new edition by announcing it "a new translation, DIRECTLY FROM THE RUSSIAN, by Nathan Haskell Dole." "By implication," Hapgood adds, "they admitted my assertion — rather late in the day" (IFH: Box 5).

No one wanted Hapgood meddling with opinions that would affect business; while Tolstoy himself wanted his works given away for free (to the chagrin of his wife, and of Hapgood), publishers realized, as his fame grew, that new translations and new editions could be profitable. Hapgood had given Crowell her translation of a Tolstoy story, "Polikushka," to try and persuade that "the Short Stories were worth publishing" (IFH: Box 5). He agreed to let her translate them, but became evasive about when. She discovered, through seeing an advertisement "in a morning newspaper" that Crowell was publishing two volumes of Tolstoy's stories, translated by Dole. "I remonstrated over the breach of faith with me. I got no satisfaction from Mr Crowell; 'business is business' and he had given Dole the benefit of my suggestion and my Ms." (IFH: Box 5). Hapgood's outrage is understandable: Crowell had underhandedly given the translation contract to another translator, a man, who, in her eyes,

had insufficient Russian and insufficient interest in the good of the text, and who had also handed over her translation of one of the stories to give him guidance (without her permission). She let Tolstoy know, through his disciple and secretary, Chertkov, that Dole's translation was "extremely bad, with untranslated words...inserted to prove that Dole knew Russian"; Hapgood adds, "It is apropos here to remark, that Mr Dole has never 'translated from the Russian' anything where he did not have access to a French translation" (IFH: Box 5).

Unfortunately, Dole had become a brand associated with Tolstoy; when, against her better judgement, Hapgood published her translation of Tolstoy's polemic, *What to Do?*, with Crowell, she only discovered when she received her published copies (fewer in number than she was promised), that it had a:

> Preface by Dole — who, to this day, does not know where I got the Ms.! In it he again posed as the great AUTHORITY on Tolstoy, re-hashed other people's remarks about T. for his Preface and got his name on the title-page as "Editor." My feelings may be imagined! (IFH: Box 5)

Business is business. Crowell was intent on selling Tolstoy, regardless of the quality of the translations. Hapgood's evident frustration lay in her realization that, although her wishes that Tolstoy be translated at all had come true, the questionable quality of those translations could be harmful and undercut his burgeoning fame and reputation. Hapgood's recollection of these events (in her archive, typed in 1913, and never published) give some sense of both her disempowered status, but also her relentless search for some justice. She recounts how the librarians at the New York Public Library ambushed her, forcing her to meet Dole face-to-face, because they "simply wished to have the fun of seeing an encounter between us," suggesting her justified questions about his abilities were seen by some as a joke (IFH: Box 5). Yet, she was still well-regarded enough to enact some revenge; Dole tried to become a professor of Russian and Slavonic Studies at Chicago, and then Harvard, but Hapgood wrote several letters to *The Nation* which "showed his hand plainly enough to those acquainted with his ambitions and exaggerated Ego" and she helped to scupper his chances at these jobs (IFH: Box 5). When Leo Weiner (who would go on to translate Tolstoy's *Collected Works*) was appointed as Professor of Russian and Slavonic at Harvard, the editor of *The Nation* wrote to Hapgood noting that: "He has *you* to thank for his appointment" (IFH: Box 5). Weiner had supported Hapgood via letters to *The Nation* in which he also articulated reservations about Dole and baldly stated that Hapgood was "the 'only Russian scholar' in this country" (IFH: Box 5). Dole had shot back that he, too, was a Russian Scholar, but Weiner had

answered that "his reason for calling [Hapgood] the 'only Russian scholar' in the country was, that [Hapgood] was the only person who had done any original work in the Slavonic Languages" (IFH: Box 5). *The Nation* refused to publish Weiner's second letter. Reflecting, in 1913, on her prevention of Dole receiving the professorships, she sees that both she and Wiener indeed were responsible but noted that: "Being a woman, and women being ineligible for Harvard professorships, I certainly cannot be suspected, in this matter of advising Harvard University, of any personal ambitions and machinations" (IFH: Box 5). It is something of a slight to Wiener (who did benefit), but it also displays her honest, and heartbreaking, awareness of her position as a woman of her era: admiration of her expertise would always have its limits.

The best translator of Russian now living

Hapgood corresponded with Tolstoy, with his wife Sophia, and with his daughter Tatyana. Before travelling to Russia in 1887, Hapgood wrote an introductory letter to Tolstoy in which she noted how bad the translations of *War and Peace* and *Anna Karenina* novels were; they "have been so mutilated and badly translated through the French, instead of directly from the originals" (Whitakker 1998: 11) she wrote (she included this letter with a copy of her own translation of *Childhood, Boyhood, Youth*). Tolstoy did not reply, and she sent a second letter asking if she could have his "authorization" to translate his work, noting that the journalist George Kennan had called her "*the best translator of Russian now living*" (11). Tolstoy gave her permission to translate *On Life* (a work Tolstoy's wife, Sophia, had translated with great success into French), and Hapgood then asked about a novella he was working on that had set Russian society alight with rumor: *The Kreutzer Sonata*.

Hapgood visited Tolstoy's estate, Yasnaya Polyana, in July 1889, a visit that made her a huge admirer of Tolstoy's wife, Sophia, with whom she would correspond and side with against Tolstoy's increasing dogmatism and decreasing interest in fiction in favor of didactic texts ("I would be so glad if he could once more write something in the old style," Sophia wrote to Hapgood in 1892, "I mean something like *Anna Karenina* and other novels. I prefer this to his philosophy" [IFH: Box 4]) While at Yasnaya Polyana, Hapgood discussed *The Kreutzer Sonata* with Tolstoy but importantly in the company of Sophia. Sitting on a terrace outside his study, Tolstoy mentioned "that he hoped I would translate the book when it should be finished [and] I accepted the proposal with alacrity" (Hapgood 1895: 195). Tolstoy had been working on the novella for two years, and Hapgood had "heard on my arrival in Russia, twenty months

previously, that it related to the murder of a woman by her husband" (*ibid.*), suggesting the scandal — and censorship — it would provoke once it was published (and read, in Russia, as a thinly-veiled portrayal of Tolstoy's own jealousy of his completely faithful wife). Hapgood asked if she could read it, but Tolstoy prevaricated saying that it would probably change. "His wife said that he might suddenly take a fancy to view the subject from an entirely different point, and write the book all over" (*ibid.*).

What Sophia meant by this was her vociferous objection to Tolstoy's portrayal of an unfaithful wife (who is never named in the novella); initially he had made the wife's affair with a musician, Trukhachevsky, explicit, but Sophia had persuaded him to change it and at least make the wife's infidelity uncertain and ambiguous. "*The Kreutzer Sonata* is untrue in everything relating to a young woman's experience" (S. Tolstoy 1985: 109), she wrote in her diary. Her remark that Tolstoy might "take a fancy to view the subject from an entirely different point of view" showed how she was trying to persuade him to see the story from the unnamed wife's point of view and suggests why the story was taking so long to finish. She never persuaded him, but Sophia did end up writing her own version of the story from the wife's point of view, *Chya vina? / Whose Fault?* in rebuke to *The Kreutzer Sonata*.

Hapgood published a long article, "Count Tolstoy at Home," in *The Atlantic Monthly* in 1891 about her stay at Yasnaya Polyana (which was then published in her 1895 book, *Russian Rambles*), in which she recounts Tolstoy's misogynistic and (in her eyes) absurd and paradoxical pronouncements about marriage, while also devoting much of the article to Sophia's skills in running everything — the home, the children, the literary endeavours; "There are few better informed women than she, few better women of business, few women who are so clever and practical" (Hapgood 1895: 170), Hapgood writes, "One adds to one's admiration for the count's literary genius an admiration for the countess's talent" (*ibid.*: 196). Hapgood describes baiting Tolstoy at dinners where he argued that women should be virgins all their lives *and* married with children; his inconsistencies infuriated her, but she noted that Sophia said Tolstoy "certainly was not consistent, but that her husband changed his opinion every two years" (*ibid.*: 174)! Hapgood keeps arguing, too, because "he is always open to the influence…of argument from any quarter. His changes of belief prove it" (*ibid.*: 175). As Robert Whittaker notes, her "deep respect, based on his achievements as a novelist, did not extend to Tolstoy the thinker" (Whittaker 1998: 17), and underlines the expected asymmetry between translator and author, surprised that the

> image of the translator arguing with the great Russian novelist and thinker illustrates the special role Hapgood took on herself. What she sensed was wrong or foolish, she never hesitated to debunk, even if her victim was none other than Tolstoy (*ibid.*: 15).

Tolstoy sent Hapgood a copy of *The Kreutzer Sonata* in 1890; she had already asked Sophia if she could send some of the payment of what might be sold directly to her "since you take care of the business arrangements" (*ibid.*: 21) — Hapgood delicately trying to circumvent Tolstoy giving the money away and not providing for his own family (due to his new anti-material beliefs). Once she received the novella, however, she knew she could not translate it. "The whole book is a violent and roughly worded attack upon the evils of animal passion" she wrote in an 1890 article in *The Nation*, "Translation, even with copious excisions, is impossible, in my opinion, and also inadvisable" (Hapgood 1890: 313). She found "the language of the *Kreutzer Sonata* to be too excessive in its candor" although given the subject, uxoricide (wife murder) she adds, "no other language would have answered the purpose" (*ibid.*). Hapgood tells her readers that she "destroy[ed] the translation which I had begun" and "wrote promptly to decline the task" (*ibid.*).

Too frank and not decent

"Too frank and not decent" was the judgement of the novella in Russia, according to Hapgood, and, indeed, the Postmaster General banned the novella in the US for its frank discussion of sexuality, infidelity and murder when it was translated (*ibid.*). Yet, Hapgood was less repulsed by the supposed immorality of the novella than exasperated by its misogyny. Of the wife-murderer, Pozdnyshev's narration, Hapgood writes, "however clearly one can understand from these too frank digressions what a man should not do, it is quite impossible to comprehend how he thinks a woman should dress, behave, and live" (*ibid.*). She recognizes in his arguments, Tolstoy's own polemics that she had heard and remonstrated against at Yasnaya Polyana; the murderer rails against "low-necked dresses" and "repeats denunciations of higher education for women" and argues that the Shakers are right: "virginity shall have become the highest ideal of womanhood" (*ibid.*).

Hapgood notes these ossified views of women and, concomitant to this, Tolstoy's ossified aesthetics: "The unnecessary repetition of words or phrases occurs in his greatest works," she writes, "while in the later, the polemical, writings, it has become greatly exaggerated. It forms a feature of this book, and

although it gives strength at times, it is too marked on the whole" (*ibid.*). She thinks that this "tautology is deliberate on the author's part, since he is never in haste to publish uncorrected matters, but the result is harshness, which increases with every fresh work. Nevertheless, the book is well written" (*ibid.*). Tolstoy's signature use of repetition in his fictional work is proto-modernist in its design; he uses it to suggest movement and emotion. His early translators generally see this as a fault. The "harshness" of repetitions that Hapgood so dislikes as an effect actually contains the story's modernity and its self-consciousness and irony about Pozdnyshev and his views. In a novella that centres on the seductive dangers of music — Pozdnyshev can't believe that Beethoven's Sonata is allowed to be played in a room of low-cut dresses — his voice narrating his story is seduced by his own, unhinged, musicality and its desperate recurring motifs. We can see this in two passages: the first, when he describes the "impact" of hearing music; and, secondly, when he begins to describe his violent feelings towards his wife.

In the first passage, Pozdnyshev keeps repeating the word "impact"; we can hear that impact taking place, or at least his reconstruction of it.

> "They played Beethoven's Kreutzer Sonata. Do you know the first presto? Do you?" he cried. "Ugh! It's a dreadful thing, that sonata. Precisely that part. In general, music's a dreadful thing. What is it really? I don't understand. What is music? What does it do? And why does it do what it does? They say that music has a sublime impact on the soul — that's nonsense and not true! It does have an impact, a dreadful impact. I'm talking about myself: but it's not in any way a sublime impact on the soul. It affects the soul neither in an elevating nor a debasing way, but an irritating way. How can I explain it? Music forces me to forget myself, my actual situation, and transports me to some other state, not my own; it seems to me that under the influence of music I feel something more than what I feel, I understand more than I really understand, and I can do more than I can really do. I explain this by saying that music acts like yawning or like laughter: I don't feel sleepy, but when I look at someone yawning, I yawn; there's nothing to laugh about, but when I hear someone laughing, I laugh." (Tolstoy 2014: 54)

The phrasing at the beginning of this passage — the short statements and questions, the repetitions, evoke the anxious phrasing of the violin and the insistence of the piano in the opening presto of Beethoven's sonata, replicating the impact that Pozdnyshev remembers it as having: that impact on his soul moves from his rejection of the sublime to an embrace of the ridiculous — the physically infectious effect of yawning and of laughter. Indeed, humor invades

even the — as Pozdnyshev describes it (in the latinate spelling in Russian) — *crescendo* of the murder itself. Pozdnyshev wants to be terrifying and it is seeing the "fear and hatred" in his wife's face that makes him so; and yet he is also aware of his ridiculousness — the fact that he is in his stockinged feet and can't run after his wife's putative lover; later he'll think he can't go and see his dying wife because he's still in his socks.

> I felt that I was in a total rage and must be terrifying, and I was glad of it. I shook my left arm with all my might and my elbow landed right in her face. She cried out and released my arm. I wanted to chase after him, but remembered that it would be absurd to go running after my wife's lover in my stocking feet and I didn't want to be ridiculous, I wanted to be terrifying. In spite of my frightful rage, I was aware all the while of the impression I was making on others; it was even this impression that to some extent was guiding me. I turned to her. She fell on the couch; clasping her hand to her bruised eyes, she looked at me. Her face reflected fear and hatred of me, her enemy, the way a rat does when you lift the trap in which it's been caught. At any rate, I saw nothing else in her besides fear and hatred for me. It was the same fear and hatred that would result from her love for another man. But I might still have refrained and not done it, if she'd remained silent. But she suddenly began speaking, trying to grab the hand in which I held the dagger. (*ibid.*: 65)

While Pozdnyshev espouses some of Tolstoy's catechism, fiction gives Tolstoy an ironic distance to his own ideas, choosing to present them through the voice of a man driven mad by passionate jealousy: the harshness of the repetition underlies the unhinged voice of a man obsessed by certain ideas but gives the prose a propulsion that evokes the music at the heart of the tragedy. In the face of Pozdnyshev's monomaniacal music, we might reconsider the issue of the wife's silence — he claims here that "if only she had stayed silent" he wouldn't have killed her. His wife barely has any voice through his confession — which is what Sophia Tolstoy and Hapgood reacted to (and is very different to Dolly, Kitty, Natasha etc.) — and it is only when he sees her on her deathbed with "her bruised, swollen face" that "for the first time I saw in her a human being (*ibid.*: 69). We only hear any kind of substantive conversations between them from Chapter 20; at this point the narrator's voice disappears until the very end, as if Pozdnyshev is steamrolling to the end, reaching his crescendo, and her voice that comes through raises her realization that her abusive husband going to kill her regardless of guilt or innocence: "For you, it's all pretending," she says to him, "you'll kill someone and say he was pretending. Now I've understood you. That's what you want" (*ibid.*: 44), and it's at that moment that he starts thinking about

how he'll kill her. The narrator's silence is telling, as he lets Pozdnyshev indict himself. "At the trial," Pozdnyshev tells him in Chapter 19, "it was determined that I was a deceived husband and that I killed to defend my outraged honor (that's what it's called in their language)" (*ibid.*: 43) but, in his language, and, finally, his wife's, he lays out his guilt. Beethoven's *Kreutzer Sonata* is notable for its use of two instruments in a sonata, a virtuosic dialogue between violin and piano; in Tolstoy's story, the dialogue is off, but it's a deliberate off-centering, understood but left unsaid by the narrator, who, like the wife, refuses to explicitly forgive Pozdnyshev.

The form of the story, I want to suggest, is innately connected to the presentation of Pozdnyshev and his wife; Hapgood as a translator and close reader of Tolstoy's work identifies the mechanics of the prose but I think the voice it propels repulses her, not primarily for moral reasons, but for that voice's obsession about the wholesale sexualization of the relationship between men and women. Years later, in 1898, Sophia Tolstoy vented her exasperation at Tolstoy's views on the woman question, as he argued that women "had only one real purpose in life, and that was sexual love…This made me terribly indignant" she wrote:

> I admonished him for his perpetually cynical attitude to women, which had made me suffer so. I told him that the reason he regarded women like this was that he hadn't known a single decent woman before he was 34. It's precisely this lack of friendship and spiritual affinity (rather than physical intimacy), this indifference to my spiritual and emotional life, which torments me to this day. (S. Tolstoy 1985: 294)

However, she went so far as to defend *The Kreutzer Sonata* in a personal audience with the Tsar, persuading him to allow its publication at least in the Collected Works; it had been censored until then. "Could your husband not alter it a little?" the Tsar asked her (*ibid.*: 133), and she gave a firm no because "He can never make any corrections to his work" (*ibid.*), an acknowledgement of the aesthetic unity of the work, however much she detested the subject, feeling that "this story is directed against me, and that it has done me a great wrong, humiliated me in the eyes of the world and destroyed the last vestiges of love between us" (*ibid.*: 114). Tolstoy had indeed shown jealousy at her friendship with the composer Sergei Taneev, and Russian society read it as an expose of their marriage; she is told that "I had become '*une victime*,' and that everyone pitied me" (*ibid.*: 144). Her decision to petition the Tsar was her way of showing "that I wasn't a victim at all" (*ibid.*). It was a canny way to indicate to the public that she did not believe the story was about her, otherwise she would not have

defended it, although she privately felt it was. Sophia Tolstoy's public stance and private arguments with her husband, however, changed how the story was written and received.

Reading Hapgood's reasons for her refusal to translate it, her objections about women and aesthetics, also bring us back to reading the story — thinking about why it is objectionable and whether or not the ironic distance, perhaps supplied in some way by Sophia's continual push-backs to the versions she read, allows a reading that undercuts Tolstoy's own retrogressive views of women.

For the sake of the cause of women

Hapgood's archive contains warm correspondence between herself and other women: Sophia Tolstoy, her daughter, Tatyana, and Tolstoy's much-admired cousin, Countess Alexandra Tolstoy. As Sophia noted in her memoir, the meeting of female intellectual minds felt "like the masons of old," a somewhat secret society but nourishing and vital: "such people will always understand each other and find pleasure and communication through their uniform knowledge of Socrates and Dickens, Beethoven and Raphael" (S. Tolstoy 2010: 584). However, a surprising amount of material in Hapgood's archive focuses on Hapgood's very public fights with other, high-profile women, especially around the years 1891 and 1892. That she kept this material — not related to her literary work — is perhaps telling in her hope that she might be vindicated in posterity, but it seems, on the face of it, that it cuts against any image of her as a feminist literary figure, especially in her strong voice as Tolstoy's translator and debater. Two incidents stand out: one, a much-reported (in the New York and Petersburg newspapers) public incident with Mrs. Louise Thomas, who led the Red Cross famine relief to Russia in 1891; and the second, a more private whispering campaign against the explorer, Kate Marsden. The two incidents suggest, perhaps, that Hapgood felt that there was not enough room for more than one female expert on, and traveler in, Russia and that her worries that these women were imposters and amateurs might reflect badly on her own status and reputation.

"Intellectual femininity in and about NY is in a state of indignation" one New York daily screamed, and there is a clear tone of delight and glee in the pile of newspapers clippings referencing what they saw, and reported, as a catfight between this "intellectual femininity" (IFH: Box 5, undated). Hapgood had set up a famine fund and her dogged work in raising money for the Tolstoy's to distribute had resurrected their friendship (a little damaged by her refusal to translate *The Kreutzer Sonata*). The American Red Cross, founded by a woman

and a friend of Hapgood's, Clara Barton, decided to send a ship with corn to Russia. The newspapers recorded that Mrs. Louise Thomas led the delegation and noted that she travelled with approval from the US President, Benjamin Harrison; as the *New York Recorder* noted, "For the first time in the history of nations, a woman is to be sent as an ambassador from one country to another" (IFH: Box 5, Apr 24 1892). She would travel, *The World* noted "with All the Honors of a Princess, Bearing Relief to Russia's Famine-Stricken Sufferers" (IFH: Box 5, Apr 29 1892). Thomas's late husband, the Rev. Abel Charles Thomas, had founded a magazine, *The Lowell Offering*, for the voices of female textile workers.

Hapgood sent a letter to Russia, published in a couple of St. Petersburg papers, claiming that Thomas was an "American 'imposter,' who, she says, has gone to Russia to beguile the public there by her talk" (IFH: Box 5, June 26 1892). Thomas and her friends fired back to suggest that Hapgood was a Tsarist spy. As the *New York Recorder* noted in an August 1, 1892 article (with the upper-case headline), "RUSSIAN SPIES HERE":

> Miss Isabel Hapgood's long residence in Russia and her intimacy with people in high places at St. Petersburg have caused her to be regarded as a far from safe friend to the exile colony.
>
> It is charged that more than one person in New York receives Russian gold in return for certain private services, but if this is said of Miss Hapgood there is nothing to actually identify her in such respect. (IFH: Box 5, Aug 1 1892)

Though the article coyly suggests there was no material proof to suggest Hapgood's treason, as Hapgood noted in a letter to them, "Your headlines put the plain word 'spy', to this"; the proof, though, is in her closeness to Russian culture, a common worry of the treasonous cultural bridge-crossing of the translator. Hapgood noted that she refused to meet with the famous Russian revolutionary, Sergius Stepniak (who was a great friend, and perhaps lover, of Tolstoy's first British translator, Constance Garnett), and was therefore no agitator for either side.

It seems, from the various articles, though that Hapgood was worried about another lady who claimed she would accompany Louise Thomas — a colourful Polish émigré, Mrs. Theophilia Kramer who, the Russian Consul claimed, was a socialist agitator trying to find her way into Russia. It was Kramer's possible presence, *The Sunday Advertiser* noted, that "induced Mrs. [sic] Hapgood to write the fateful letter. There is said to exist no doubt in the minds of the initiated as to Mrs. Kramer's connection with certain revolutionary societies in Russia"

(IFH: Box 5, Jun 26 1892). Upon her return, Thomas claimed a pettier reason; that Hapgood had wanted to travel in the delegation but, *The World* noted, "Mrs Thomas did not know Miss Hapgood, and naturally enough preferred not to have a stranger for a travelling companion" (IFH: Box 5, Nov 2 1892). She inferred that Hapgood's letter was an act of spiteful revenge as she poured out her story to one of the first famous activist female journalists, Nell Nelson, a day after refusing to talk to the *New York Recorder*:

> "Oh, no," protested Mrs. Thomas. "I don't want to talk to reporters at all. For the sake of the cause of women, upon which the idea that we are wrangling among ourselves will bring reproach, I would rather let the matter die if it will, even though I suffer unjustly thereby". (IFH: Box 5, Nov 1 1892)

The proliferation of stories and the juicy headlines ("A Pretty Scandal") about what Clara Barton called, in the *New York Recorder*, an "unpleasant and annoying complication among some estimable American ladies" (IFH: Box 5, Aug 1 1892), suggests a strange recognition of an emerging empowered female intellectual class but also an ironic undercutting of it. Hapgood was described in one article as "formerly a Boston literary luminary" who "is a woman of unusual brilliancy and attainments" which shows the paradoxical admiration and (in the use of "formerly") slight denigration; the accusation that she was a spy also threatened to besmirch her position as a Russia expert and esteemed translator (IFH: Box 5, undated). The coverage — and Hapgood's decision to keep all these not-so-flattering articles — reveals a precariousness to the standing of this emerging female intellectual class because of the sense of impostership that is continually evoked.

Finally, Hapgood seemed to project these fears of impostership on other women; quite a large part of her archive focuses on the lesbian nurse and explorer, Kate Marsden. Marsden travelled to Russia ostensibly to find a Siberian herb that was rumoured to cure leprosy. "That woman is a rank adventuress," Hapgood wrote to Lucy Alexayeff, who had written to ask about Marsden (IFH: Box 1, 4). Alexayeff was the sister of Aylmer Maude, who, with his wife Louise, made influential English translations of Tolstoy's work. Alexayeff had inquired about Marsden because she was so surprised at the Maudes's reaction to her; they were "*bewitched*" and "that was really a powerful recommendation for it is very seldom indeed that their admiration is empathy except with suffering is called forth, — too high a standard, too great a test being required" (IFH: Box 1, 5). The archive includes a translation of an affidavit from Lucy's husband, Peter Semfonovitch Alexayeff, suggesting that Marsden "was not trying so much to acquire scientific information as money" and that she showed little real

interest in leprosy and its cures (IFH: Box 1, 5). Accusations of financial fraud, fanned by Hapgood, would dog Marsden, as she was continually trying to raise money for her research, travel and exploration. As Sarah Laskow notes (quoting Marsden's biographer, Elizabeth Baigent), Hapgood spent six years trying to discredit Marsden, and succeeded. Investigated in England and Russia for financial crimes that were never indicted, Marsden was instead sanctioned "for the disclosures about her personal life", i.e., her lesbianism, which she admitted and which led her to withdraw from public life (Laskow 2017: n.p.).

In keeping all her correspondence from this matter and voluminous cuttings surrounding the Red Cross scandal, Hapgood seems to intend a form of vindicated legacy, but instead it provides a picture of a complex woman, at war perhaps more with her time than with other women. She seemed threatened, certainly, by other female travellers, and other women who might set themselves up as experts in her area: Russia. Yet, this competitiveness also suggests a precariousness to any woman claiming expertise at the time; that perhaps there was limited space for female experts who might be taken seriously.

Respect for you personally and as a translator

"I have long been familiar with your excellent translations," George Kennan wrote to Hapgood:

> [A]nd I came very near to writing you a letter last winter in care of your publishers to tell you how highly I regard and value your work ... your translations from the Russian are to me the best and most satisfactory that have ever been made in English. I am familiar with the work in your field of Schuyler, Ralston, Turner, Morsill, Morgan, Dole, Miss Adams and most of the other English and American translators of Russian books, and I feel no hesitation in saying that your work takes the very first rank. If you had had the rendering into English of *all* the Russian books which have been translated during the past fifteen years, Russian literature would be better understood and appreciated in America than it is. (IFH: Box 5)

In the 1880s and 1890s, as Kennan's letter shows, Hapgood was regarded for her translations (from French as well as Russian), but also, importantly, as a mediator between Russian and American culture thanks to her friendship with the Tolstoys and because of her journalism on Russia. George Kennan himself would become famous in the US for his writings on Russia and understood, too, the importance of translation in establishing notions of Russia and Russian culture in the America of the late nineteenth century.

While Hapgood is more or less forgotten in American letters and in considerations of Tolstoy's work in English, her archive, her translations, and her writings concerning the translations offer a chance to reappraise the initial dissemination and reception of Tolstoy's work in English (and the role of the translator as an agent in work beyond the actual translation) and to reconsider the material agency of women in the translation process and their readings of Tolstoy's women in his texts. The struggle this entailed — thanks to both Tolstoy's misogyny and the patriarchal society of that era — might elucidate paradoxical readings of the texts and Hapgood's own legacy.

References

Hapgood, Isabel. 1890. "Count Tolstoi's The Kreutzer Sonata." *The Nation* 50: 313.

Hapgood, Isabel. 1895. *Russian Rambles*. Boston and New York: Houghton Mifflin.

Isabel Florence Hapgood Papers, 1864-1922. New York Public Library Archives and Manuscripts.

Laskow, Sarah. 2017. "The Scandalous Life of Nurse and Adventurer Kate Marsden." *Atlas Obscura*. May 17. Downloaded May 14, 2019. https://www.atlasobscura.com/articles/kate-marsden-leprosy-scandal-siberia.

Tolstoy, Leo. 2014. "The Kreutzer Sonata." In *The Kreutzer Sonata Variations*, Michael R. Katz (ed), 3-70. Trans. by Michael R. Katz. New Haven and London: Yale University Press.

Tolstoy, Sophia. 1985. *The Diaries of Sophia Tolstoy*. Trans. by Cathy Porter. New York: Random House.

Tolstoy, Sophia. 2010. *My Life*. Trans. by John Woodsworth and Arkadi Klioutchanski. Ottawa: University of Ottawa Press.

Whittaker, Robert. 1998. "Tolstoy's American Translator: Letters to Isabel Hapgood, 1888-1903." *TriQuarterly* 102: 7-65.

Translation, censorship and gender (de)construction: from savage Pearl to tamed Perla

Carmen Camus-Camus
University of Cantabria

Abstract New approaches to Translation Studies have shifted the focus of analysis from the page to the margins and beyond. For historical translation paratextual elements offer valuable insights into the production and reception of translated texts. This paper analyses the book covers, layout and illustrations of five translations of the novel written by Niven Busch in 1946, *Duel in the Sun*, authorised and banned by the Spanish Censorship Board during the Franco dictatorship (1939-1975). The analysis of the graphic and textual elements and the transformations this visual mode of communication underwent will yield information about ideological manipulation, the evolution of the censorship criteria and the widening of the censorship filter as well as the transformed and (de)constructed image of the main female character in the book. The study derives from a broader research project which, in the ideological context of the Franco regime, investigates the influence of official state censorship and self-censorship on English-Spanish translations of *Westerns*, and the influence of these on the Spanish cultural polysystem. The typography and graphic images will bear witness to editorial policies and yield information about the underlying translation norms and the (de)construction of Pearl's image. Framed within the Descriptive Studies paradigm, the study examines the iconic and typographic materials of the five book covers as reflections of the editorial policies and translation shifts. The aim of the study is to reveal the underlying norms employed by translators and publishers and to identify which translation strategies were applied to accommodate the final product to the censorship criteria. The twenty-year span from the first translation (1953) to the last (1973) provides ample evidence of the incidence that the dictatorship had on the *Western* genre and on culture.

1. Introduction

New approaches to Translation Studies have shifted the focus of analysis from the page to the margins and beyond. For historical translation, paratextual elements offer valuable insights into the production and reception of translated texts. This paper presents a diachronic analysis of the covers and illustrations of *Duel in the Sun*, written by Niven Busch in 1946, and of a set of five Spanish translations published over a span of twenty years during the Franco dictatorship (1939-1975). The analysis of the graphic elements and of the transformations that this visual mode of communication underwent yields

information about ideological manipulation, the evolution of the censorship criteria, and the widening of the censorship filter. The typography and graphic images bear witness not only to editorial policies and censorship constraints, but also to the underlying translation norms.

The aim of the study is to reveal the underlying norms employed by translators and publishers, to determine whether the changes introduced were due to self-censorship or what Bourdieu calls "structural censorship" (Bourdieu 1991:138), and to identify which translation strategies were applied to accommodate the final product to the censorship criteria. The twenty-year span from the first translation (1953) to the last (1973) provides ample evidence of the influence that the dictatorship had on the western genre and on culture (Camus-Camus 2013).

2. The cultural turn: tracking new paths in Translation Studies

In 1990, the cultural turn in Translation Studies (Lefevere & Bassnett 1990; Bassnett 1998) marks a shift in paradigm in the discipline. In the new research stance, translations are no longer examined taking as a reference the criterion of the equivalence of a target text (TT) with the source text (ST). Translation Studies from the new epistemological viewpoint has broadened its research field and its object of study is no longer enclosed within the boundaries marked by the text itself. The socio-cultural context in which the linguistic transfer takes place and the function a specific translation performs in the target culture are variables of analysis incorporated into the new analytical framework. Traditionally, prestigious literary forms of communication have been conspicuously monomodal. In western cultures multimodality has been long ignored, and scholars, despite their research interests, have reinforced the boundaries of disciplines and research fields (O'Sullivan 2013: 2). In the global scenario of today's culture, aided by the rise of new technologies, multimodal texts have asserted their status as a fundamental tool to convey meaning:

> Multimodal meaning-making is deployed for promotional, political, expressive and informative purposes which must be understood and accounted for [...] by professionals working with language and texts. (O'Sullivan 2013: 1)

In translation studies of a historiological nature, paratextual elements, which encompass all the textual material bearing a direct relationship with a specific work (Genette 1997), provide valuable insights into the ideological stances adopted in the production and the reception of translated material in the target culture. Genette's seminal research on paratexts (1997: 5) divides

paratexts into "peritexts" and "epitexts". The former cover all the material included in the book as a physical object: title, cover, prologue, notes, etc. — i.e., "the zone that is the direct and principal [...] responsibility of the publisher" (Genette 1997: 16); in contrast, the latter refer to those discourses that arise in an environment outside the text, such as reviews, editor's notes and, in the context of this study, censorship files. In the conclusion of *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Genette (1997: 405-6) acknowledges that he left out three realms which he considered of great relevance in paratextual studies: translations, serial publications and illustrations. This paper deals with multimodality in a set of five successive translations into Spanish of *Duel in the Sun* published between 1953 and 1971. Specifically, the study delves into the peritextual information provided by the front covers and illustrations of each of these publications, four of which were issued in paperback collections, and contrasts them with those of the ST. The observations on the peritextual elements are supplemented by the epitextual findings obtained from the censorship files opened during the Francoist regime. Thus, taking the ideological constraints of Francoist censorship as a framework, the diachronic analysis examines the changes observed in the covers and the selection of images included in the five translations over a time span when censorship was mandatory.

3. Methodology and material

The epistemological basis underlying the research is the Descriptive Translations Studies paradigm (Toury 1995). *Duel in the Sun*, the novel selected for analysis, can serve to elucidate the effect of Franco's censorship on the interlinguistic transfer of American Westerns into the Spanish culture (Camus-Camus 2009). The analysis forms part of broader research which, in the ideological context of the Franco regime, investigates the influence of official state censorship and structural censorship on English-Spanish translations of Westerns and their influence on the Spanish cultural polysystem.

The present study follows the analytical model for paratextual examination of translation research of a historical nature proposed by Kovala (1996) and Tahir-Gürçağlar (2002) and aims at exploring the ideological underpinning of the works produced by publishers and translators, and the extent to which translation constraints as well as institutional and structural censorship impinged on the peritextual organization and selection of the iconographical elements of the volumes examined. The selection of the book covers and illustrations made by editors both as a communication tool and as a meaning

making vehicle are assessed in the multimodal translated texts under investigation.

In Spain, during the prolonged Franco dictatorship (1939-1975) institutional prior censorship was compulsory and was, therefore, implemented on any document — textual, graphic or sound — before it came to belong to the public sphere and to the cultural fabric of the country. Franco was proclaimed Head of State over the territory controlled by the Nationalist faction after the military coup (1936) and the outbreak of the Civil War (1936-1939). A year before the end of war and the exile of Republican institutions, censorship was decreed (Serrano Suñer's 1938 Law) for the whole of Spanish territory. This strict state control over all forms of public manifestation would come to an end three years after Franco's death when the 1978 Spanish Constitution was passed, in which article 20 established freedom of speech with no form of prior censorship. During this prolonged dictatorial control of the censorship process, some works were authorized without the introduction of suppressions or modifications; on the other hand, other works underwent direct intervention from the censors (Camus-Camus 2010). Nevertheless, even if works were not altered or modified in the censorship process, the mere existence of the bureaucratic procedure fostered self-censorship, or the censorship of fear, which was performed by writers, translators and publishers alike and which, as we shall see in this paper, had an impact on the translation process. The study addresses the subtle adjustments experienced by a selection of illustrations included in Niven Busch's *Duel in the Sun*, in the transfer process into Spanish and it ponders whether the shifts observed at macrotextual level are the result of Francoist institutionalized censorship or whether they are attributable to translational activity or structural censorship (self-censorship). To this end, the implications of the changes observed in a peritextual examination are correlated with the shifts noted at macrotextual level, where the intervention of the translation process as an agent of change may become evident.

Duel in the Sun was written by Niven Busch and published in the source culture in January 1944. The novel was an editorial success which marked a turning point in the Western genre, through the introduction of melodrama and tragedy that reached paroxysmal levels and by portraying a sensuous woman as the main character in a male universe. *Duel in the Sun* delineates the stormy relationship between a half-caste orphan, Pearl, who becomes the target of desire of two antagonistic brothers, thus recreating the myth of Abel and Cain in the setting of the Far West. In addition, the homonymous film based on the novel and produced by Selznick (1946) was the first Western in the source

culture that had to overcome censorship problems both with the Production Code Administration and the American Legion of Decency (Black 1999).

Duel in the Sun was transferred to the Spanish culture in 1953; on the 20th of October the publishing house, Tesoro, submitted a 300-page manuscript translated by Mario Pajares for censorship sanction. The request was to publish a hardbound edition with a print run of 2,000 copies. The translation was reviewed by two censors, one of whom objected to the contents described in some pages and issued a report denying authorization. Tesoro presented the amended pages as requested and, in spite of the reluctance of one censor to authorise the text, the translation obtained the seal of approval (Exp. 6312/53).

The source text (ST) selected for our analysis is the *Forum Books* edition published in 1946, when Selznick's homonymous film directed by King Vidor was launched. Similarly, the first target text (TT1) was published in Spain to coincide with the Spanish premiere, so that both were illustrated with a series of significant photograms from the film.

TT1 is a hardbound edition published by Tesoro in 1953 and aimed at a reading public who presumably sought a certain quality in their reading. Editors were aware that censors scrutinized hardbound editions with lesser concern and thus tended to employ this format for the first editions of popular volumes. In compliance with this practice, the other four editions under examination were published in paperback. Three of these were aimed at a male readership whereas TT3, an edition that was banned on its passage through censorship, was published in Argentina and included in the collection *Biblioteca Romántica Idilio* ([Idyll Romantic Library]), which targeted a mainly female readership. For the editions analyzed, besides the different binding or covers, there is a marked divergence in the number of pages, especially for TT1, which exceeds those of the ST by 54 pages. The increase in the number of pages was a strategy pursued by publishing houses for their quality editions as an indication that the text had not experienced any reduction or alterations on passing through censorship. The texts of TT1, TT2, and TT4 were translated by Mario Pajares; TT3, published in Argentina, was translated by Máximo Elio, and the translation of TT5 published by Bruguera was signed by J. F. Arenas. As it has not been possible to contact any of the translators, the account presented is based on the peritextual information, the data provided by the censorship files and the information found in the censorship norms identified for the years in which the books were published. The data on the different publications are summarized in table 1.

Table 1. Textual chain *Duel in the Sun*/*Duelo al sol*

	ST	TT1	TT2	TT3	TT4	TT5
Title	*Duel in the Sun*	*Duelo al sol*	*Duelo al sol*	*Duelo al sol*	*Duelo al sol*	*Duelo al sol*
Author/ Translator	Niven Busch	Mario Pajares Muñoz	Mario Pajares Muñoz	Máximo Eliot	Mario Pajares Muñoz	J. F. Arenas
Year	1946	1953	1955	1957	1961	1973
Publisher	Forum Books	Tesoro	Tesoro	Abril	Tesoro	Bruguera
Pages	246	300	124	192	224	334
Collection	Motion Picture	Siglo XX	Popular Literaria	Biblioteca Romántica Idilio	Colección Jirafa	Libro Amigo
Print run	—	2,000	—	200	5,000	15,000
Place of Publication	Cleveland, Ohio	Madrid	Madrid	Buenos Aires	Madrid	Barcelona

4. Descriptive study of the peritexts in *Duel in the Sun*/*Duelo al sol*: the voyage from West to East

This section examines the illustrations in the source text and those in the five Spanish translations. Of these four were translated and published in Spain, whereas the edition published by Abril was an Argentinian version which was issued and translated free from the grip of censorship and thus under no overt constraints.

4.1. Images illustrating the Source Text

The illustration on the front of the dust jacket of the ST published in 1946 by Forum Books (fig. 1) reflects a sharp turning point in the portrayal of women in the universe of the Far West. Pearl, the protagonist of the love triangle that is to shatter the image of the pioneer woman, is depicted as a courageous and strong-willed woman repelling the advances of a violent and insolent Lewt. With her right arm across the top of his chest holding him at bay, Pearl is looking defiantly into his eyes. The colours in the illustration emphasize the redness of an incandescent sun, as a metaphor of the obsessive and passionate love which is the central theme of the work.

The back of the dust jacket (fig. 2) contains five illustrations from the motion picture as a brief summary of the plot in the novel. The upper part provides a

photographic montage of Pearl, dressed in white, escorted by the McCanles brothers, Lewt and Jesse. All three are gazing at the distant horizon, Lewt standing to Pearl's right with his thumbs in his gunbelt and Jesse to her left with his hands on his hips, reflecting their challenging and resigned personalities, respectively. The picture has been taken with a low-angle shot to stress the power they wield as the three of them haughtily survey the huge domain of "The Spanish Bit".

The lower part contains four photograms. The top left photo shows Senator McCanles, an invalid confined to a wheelchair, accompanied by Mrs McCanles who is standing next to her elder son Jesse and gazing admiringly at him as he addresses his father. The top right image shows Jesse packing his case as he prepares to leave the McCanles ranch "Spanish Bit". Pearl is standing to his left and gazing imploringly at him as if begging him not to go. The bottom left image presents the "half-weaned brat" (Busch 1946: 12) clad in Mexican clothes just after her arrival in town to live on the McCanles ranch. She is being accosted by three men and is defiantly opposing their mocking and insolent attentions. The bottom right photo shows Pearl sitting on a bed gun in hand and warding off Lewt's advances.

Fig. 1. Pearl fends off Lewt's advances

Fig. 2. Photo collage layout summarizing the plot of *Duel in the Sun*

The front and back endpapers (paste down and fly leaf) are decorated with two photograms from a scene at the end of the film (fig. 3), which curiously does not correspond to the plot of the novel and in which the frustrated and passionate attraction felt by Pearl and Lewt

explodes in a final catharsis with the two lovers shooting each other dead under the penetrating rays of a blazing sun. Lewt is shown kneeling behind a rock, pistol in hand with his finger on the trigger, and watching intently for any sign of movement. Pearl is leaning against a rockface with her rifle held across her body just below her waist and is looking up the mountain track, her eyes peeled watching out for Lewt.

Fig. 3. ST Paste down and fly leaf

In the ST, eight tipped-in photograms from the motion picture have been inserted into the body of the text. Of these, we shall comment on the six aimed at recreating the character of the main female protagonist. The first of these (fig. 4) reflects the tender bond between Mrs McCanles and Pearl, who gazes enthralled at Laura Belle as they converse in the parlour.

Fig. 4. Laura Belle and Pearl in the parlour in the ST

Fig. 5. Pearl stands by Jesse as he gets ready to leave his father's ranch

A second image (fig. 5) depicts the scene in which Jesse is preparing to leave the ranch in the presence of an imploring Pearl, who is now standing on his right. He appears deeply hurt not only because of an argument he has had with his father but also because he has just become aware of Pearl and Lewt's intimacy, thus realizing that in spite of his feelings for Pearl, all his hopes for a love-relationship with her have been shattered.

Four of the six illustrations featuring Pearl reflect clearly differentiated facets of the female protagonist of the novel. In one (fig. 6), Pearl is holding a lamp, a symbol of her purity, and with a stern look on her face she scorns a cynical Lewt, cigarette hanging from the corner of his mouth, his lascivious eyes following her as she passes.

The second (fig. 7) recreates the strong magnetism between a coquettish Pearl shown lying on the grass, a symbol of a fallen woman, while Lewt looks at her desirously.

Fig. 6. Pearl holding a lamp

Fig. 7. Pearl lying on the grass

This view is emphasized in the third image (fig. 8): a half-naked Pearl, scantily clad in a small Mexican blanket — a reminder of her mestizo origin — is rising from her bed at the maid Vashti's call summoning her to the presence of the preacher Sinkiller. At Laura Belle's demand, this charlatan gives Pearl a medallion that will protect her and give her strength to resist any temptation of the flesh.

Fig. 8. Pearl is summoned to the presence of the Sinkiller

Fig. 9. Pearl's portrayal as a fallen woman

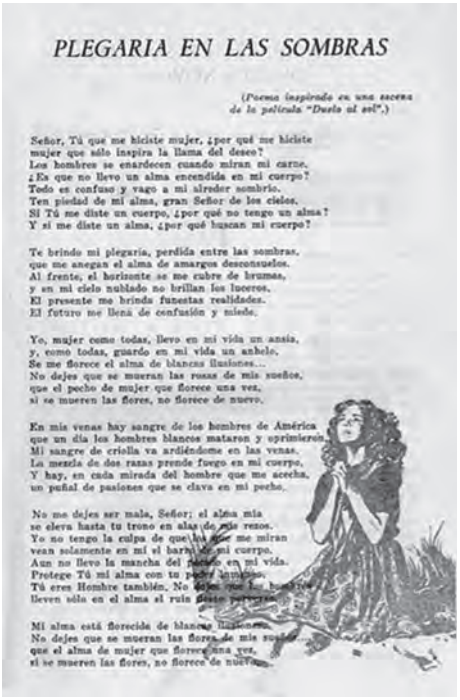
The last of the four images (fig. 9) corresponds to the rape scene, in which the callous Lewt, in spite of the protection provided by the medallion, seduces the family's young protegee: Pearl looks crestfallen and desolated implying she is conscious that by having succumbed to Lewt's carnal passion, she has forsaken the tender protective love of his brother Jesse. Pearl appears in the background with the expression of remorse of a fallen woman and in stark contrast with the triumphant grin of conquest of an exultant Lewt.

All the ST illustrations featuring Pearl recreate the image of a voluptuous strong-willed woman armed with courage and dignity who shows no qualms in opposing fiercely any attempt of trespassing the boundaries of respect. At the same time she is also endowed with the beguiling charm of a passionate woman who yields to the eager lust of a debauched lover. But Pearl's character also displays a cowardly side, being unable to express her deep affections to the man she is infatuated with. Thus, the illustrations included in the ST convey the image of a multifaceted character blessed with beauty and a strong personality.

4.2. *Duel in the Sun* in the Target Culture

TT1 is a hardbound volume and, as was customary in quality editions, the covers were plain — red in the copy examined — and featured no illustrations. The spine displayed two black rectangles: the upper one contained the name of the author and the title of the volume engraved in gold lettering; in the lower one was inscribed the title of the collection in which the book was published *Colección Siglo XX*. The photograph that appears on the front of the ST dust jacket (see fig. 1), in TT1 is placed on the pastedown of the endpaper and instead of projecting the protagonist against the blazing red of an incandescent sun, the image is toned down to black and white. The photogram on the flyleaf (fig. 10) shows a loving Jesse drawing towards him a candid and submissive Pearl.

Fig. 10. Jesse displays his tender love to a submissive Pearl

These illustrations on the pastedown and flyleaf, which are replicated on the back endpaper, reflect the contrasting manner in which the two brothers relate to Pearl, which is delineated from different perspectives in the novel and in the film. In the book, Pearl exhibits a stronger personality and fulfils her desire by leaving the Spanish Bit, by marrying Jesse and by starting a new life with him on land obtained from the government; in contrast, in the film, in compliance with the Hay's Code, she is punished for her moral transgressions and in a melodramatic shoot-out, dies at Lewt's hands (Camus-Camus 2015). The Hays Code ruling condemned the acceptance of low forms of sex relationship in films such as miscegenation, seduction or rape, or scenes of passion: "pictures shall not infer that low forms of sex relationship are accepted or a common thing." In general, the code stated that crimes against the law should never be presented as to arouse sympathy with the criminals (Black 1998: 329).

PLEGARIA EN LAS SOMBRAS

(Poema inspirado en una escena de la película "Duelo al sol".)

Señor, Tú que me hiciste mujer, ¿por qué me hiciste
mujer que sólo inspira la llama del deseo?
Los hombres se enardecen cuando miran mi carne.
¿Es que no llevo un alma encendida en mi cuerpo?
Todo es confuso y vago a mi alrededor sombrío.
Ten piedad de mi alma, gran Señor de los cielos.
Si Tú me diste un cuerpo, ¿por qué no tengo un alma?
Y si me diste un alma, ¿por qué buscan mi cuerpo?

Te brindo mi plegaria, perdida entre las sombras,
que me anegan el alma de amargos desconsuelos.
Al frente, el horizonte se me cubre de brumas,
y en mi cielo nublado no brillan los luceros.
El presente me brinda funestas realidades.
El futuro me llena de confusión y miedo.

Yo, mujer como todas, llevo en mi vida un ansia,
y, como todas, guardo en mi vida un anhelo.
Se me florece el alma de blancas ilusiones...
No dejes que se mueran las rosas de mis sueños,
que el pecho de mujer que florece una vez,
si se mueren las flores, no florece de nuevo.

En mis venas hay sangre de los hombres de América
que un día los hombres blancos mataron y oprimieron.
Mi sangre de criolla va ardiéndome en las venas.
La mezcla de dos razas prende fuego en mi cuerpo.
Y hay, en cada mirada del hombre que me acecha,
un puñal de pasiones que se clava en mi pecho.

No me dejes ser mala, Señor; el alma mía
se eleva hasta tu trono en alas de mis ruegos.
Yo no tengo la culpa de que los que me miran
vean solamente en mí el barro de mi cuerpo.
Aun no llevo la mancha del pecado en mi vida.
Protege Tú mi alma con tu poder divino.
Tú eres Hombre también. No dejes que los hombres
lleven sólo en el alma el ruin deseo perverso.

Mi alma está florecida de blancas ilusiones.
No dejes que se mueran las flores de mis sueños,
que el alma de mujer que florece una vez,
si se mueren las flores, no florece de nuevo.

Fig. 11. Image and poem prologue in TT1

In the source culture, as the film had aroused public criticism in the trial run in Los Angeles, the Legion of Decency condemned the film. To calm the irate censors and in reply to their demands, Selznick added a prologue to obtain their authorization. The prologue emphasized the fact that the Sinkiller was a charlatan and had not been ordained a priest. It also briefly sketches the harshness of the territory and the tough character of its dwellers. Similarly, in the target culture, to pave the way for censors, the preface to the first Spanish edition of the novel contains a poem prologue which is decorated with a drawing of a pious woman on her knees imploring for divine intervention to instil her with strength and power to resist the temptations of the flesh (fig. 11). In contrast to Selznick's prologue, the poem underlines the young girl's abnegation as well as stressing the trials she will inevitably face because of her irresistible beauty. It also highlights the divine intervention that will help her to ward off this temptation and thus maintain her body and soul untainted.

The number of tipped-in photographs in TT1 (sixteen) is twice that of the ST. However, half of them are merely portraits of the main characters in the drama. Of the remaining eight photograms, in only two cases do they coincide with the scenes represented in the ST. The first corresponds to the scene with Pearl and Mrs McCanles in the parlour. However, whereas in the ST (see fig. 4) Pearl is looking attentively at Laura Belle and showing her respect, admiration and eagerness to learn from her, the illustration in TT1 (fig. 12) presents Pearl with a stern look and facing the other way as if she were in disagreement with Laura Belle's guidance. In the second instance, the photos are identical and show the scene in which Jesse, deeply hurt by the conflict with his father and because of his shattered hopes concerning Pearl, is preparing to leave (see fig. 5).

Another five illustrations feature Pearl, who is portrayed in a different light from that of the ST. The first (fig. 13) pictures a proud Pearl escorted by Lewt and Jesse, self-confident and pleased to be desired by the two antagonistic

Fig. 12. Laura Belle and Pearl in the parlour in TT1

Fig. 13. Pearl escorted by Jesse and Lewt

brothers: Jesse, who offers her protective tender love, whereas it is Lewt's latent carnal passion that attracts her to him, thus recreating the love triangle that constitutes the main theme of the melodramatic narrative.

In figure 14, a young and brave Pearl defies the lascivious leer of her mestizo mother's lover.

The third image (fig. 15), which is located in the open with Pearl dressed in white as a symbol of her purity, displays the youthful innocent attraction between Pearl and Lewt, with the couple looking at each other longingly.

Fig. 14. Defiant Pearl shuns her mother's lover's leer

Fig. 15. Immaculate Pearl converses with Lewt in the fields

Fig. 16. A fearless Pearl wards off Lewt at gunpoint

Fig. 17. Pearl and Lewt in an amorous embrace

The fourth illustration in TT1 (fig. 16) shows a wild Pearl trying to ward off Lewt's advances at gunpoint.

However, all her efforts are in vain, as she yields to Lewt's pretensions and the two fuse in an amorous embrace, suggesting they are both in a state of sheer delight (fig. 17).

The illustrations used in TT1 serve to modulate and reshape Pearl's image to the expectations of the target reader (Venuti 1998: 21). In TT1, the illustration in the parlour outlines the image of a rebellious and heedless character even though Pearl's ambition was to learn from Laura Belle and become a lady like her, a demeanour that was captured in the ST image (see fig. 4). The idea of women as the locus of wickedness and transgression is stressed by the careful selection of the pictures in TT1, which accentuate the provocative boldness and freshness in her character.

Figure 18 shows the front cover of TT2, which was published by *Tesoro* as the 12th volume of the popular paperback edition, *Colección Popular Literaria*, which mainly catered for a mass audience. For this illustration the artist drew on the scene where Pearl was summoned to meet the Sinkiller (see fig. 8), with the scantily clad girl pictured in the foreground and, at some distance, the dwarfed figure of a cowboy in the background, the two figures separated by the sharp rays of a burning sun. At the time, the choice of this creative image, which exhibited greater amount of flesh than was customary on a front cover, may have aroused a morbid interest in the novel and may have acted as a powerful lure to hook the male readership. In the social context in which the novel was published, even partial nudity in female characterization

was considered immoral and was the constant target of censors' suppressions. In spite of this, the censorship board authorized the cover (file 245-55).

Fig. 18. TT2 front cover

Whereas the TT1 edition published the text which had been banned by one of the censors, and which closely reflected the ST, this paperback edition included the revised text approved by official censorship after the modifications dictated by the other censors had been included. The number of pages in TT2 was substantially reduced to 126 as it was published in a period when the Spanish economy was in dire straits and paper was rationed. Among other cuts made to reduce costs, the copyright page serves both to present the edition notice and to provide a summary of the plot. Chapter one begins on the opposite right-hand page printed in two columns.

TT4, a reprint of TT2, was presented to the censorship board by Tesoro on the 21st of March 1961 with a cover signed by Jano (file 1730-61). It was included in the *Jirafa* collection, and the translation, as in TT1 and TT2, was the Pajares Muñoz's text. The front and back covers of this edition (Fig. 19) are decorated with the most frequently used illustration — appearing in the ST and TT1, TT3 and TT4 — the one in which the indomitable Pearl repels Lewt's insolent advances. The illustration on the front cover is in colour whereas the one on the back is toned down to black and white. The lower part of the back cover is fringed by a rifle, the deadly weapon that will seal the fate of the two protagonists. This edition also includes a summary of the novel. Unlike the 1955 popular edition, which only had a title page and a copyright page combined with the summary, the front matter in this edition consists of a half-title page, the summary, the title page and the copyright page, which is a clear sign that the country's economy had begun to recover.

TT5 (fig. 20), the last of the Spanish editions to be commented on in the analysis, was presented by Bruguera to censorship on the 27th of March 1973 (file 3859-73). They requested authorization to reprint a print run of 15,000 copies of *Duel in the Sun* translated by J. F. Arenas in 1971. At that time,

Fig. 19. TT4 front and back cover

Bruguera was one of the leading publishers of popular narrative of the West. The female protagonist illustrating the cover of this edition is clad in a similar fashion to the one featured on the cover that was used by Tesoro for their 1955 popular edition (TT2), with a striped brown and white Mexican blanket. However, in this case the illustration has been slightly adapted to satisfy the demands of a mainly male readership. The sensual indomitable protagonist

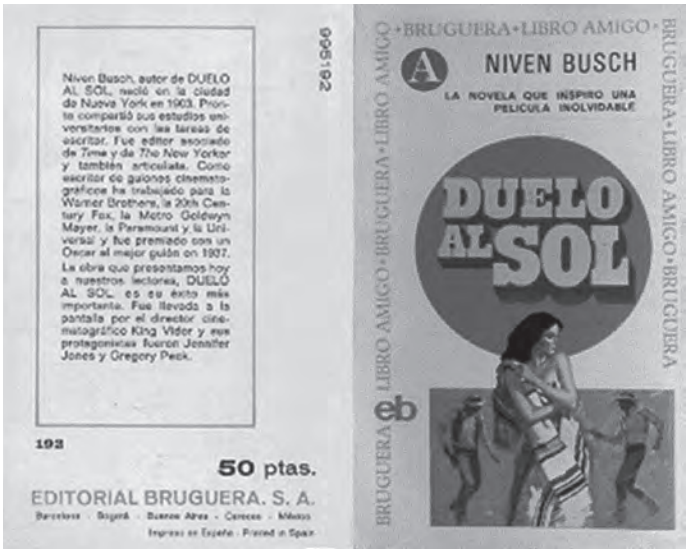


Fig. 20. TT5 front and back cover

occupies the centre of the cover and in the background are seen the two rival brothers, who, as has been pointed out, are used as a metaphor of the Abel and Cain myth. The burning sun has been replaced with a red circle which, as a kind of crown for the fallen "virgin", serves to present the title of the work.

The analysis of the three creative front-cover illustrations examined (TT2, TT4 and TT5) indicates that the publishing houses employed Pearl's image mainly as a lure to attract a male readership, who were the main consumers of Westerns.

4.3. *Duel in the Sun* translated outside the Spanish culture

The editorial house *Abril* presented a request to import TT3 on the 4th of February 1957. The censorship board denied the importation of this translation on the grounds of its transgression of morality (file 508-57). Thus the edition examined was published in Argentina and included in the *Biblioteca Romántica Idilio* [Idyll Romantic Library], which, as can be inferred from the title, was an editorial collection targeted preferentially at a female readership. According to the editorial credits, the designer of the book cover was Kali. The illustration is an artist's impression (fig. 21) that recreates in colour, but with a different background, one of the black-and-white photos included in the ST (see fig. 6). In the picture Pearl is holding a lamp that gives off a pristine white light, a symbol of her purity, and is showing scorn for Lewt's lascivious leer.

In this edition, seven photograms have been inserted before the start of the first chapter and, no further illustrations appear in the body of the text. All the photographs deal with the main themes of the novel. The first is the image recreating the love triangle, inserted into the body of TT1 (see fig. 13), and appears in the lower part of the half-title page. A second photograph reflects the confrontation between the brothers in the re-creation of the myth of Abel and Cain in the setting of the Far West (not shown). A third image

Fig. 21. TT3 front cover

Fig. 22. Pearl and Lewt lovingly fuse in an embrace

Figure 23. Love scene between Lewt and a flirtatious Pearl

is similar to the illustration in TT1 depicting Pearl and Lewt locked in a passionate embrace after he enters her room (see fig. 18); however, the illustration in this edition reflects the tenderness of the love bond between the lovers, with Pearl resting her head on Lewt's shoulder as Lewt regards her lovingly (fig. 22).

The remaining illustrations in TT3 project the image of a strong independent woman. The photograph that takes up the title page and frontispiece shows a love scene between Lewt and a flirtatious Pearl, with the couple lying together on the grass, Lewt on his back laughing gently and Pearl, in a combination of wantonness and tenderness, toying teasingly with a white flower and tickling Lewt's chin (fig. 23).

The image that covers the copyright page corresponds to the final scene in the film in which a strong and brave Pearl dressed in dark clothes rides defiantly clutching the lethal rifle in her right hand as she advances scornfully in search of her lover having resolved to put an end to his life and the turbulent relationship that binds them to each other (fig. 24). Two other tipped-in photographs inserted into TT3 between the title page and copyright page serve to underline the strong indomitable personality of the protagonist. The first, which shows a determined woman resisting the advances of the insolent Lewt, is the same image that illustrated the ST dust jacket (see fig. 1), but relegated to the endpapers of TT1 and used to illustrate the front cover of TT4. The second illustration is the same town scene that appears on the back of the ST dust jacket, in which a young Pearl contemptuously faces up to the men from the town (see fig. 2).

The heroine depicted in the illustrations of the Argentinian edition exhibits traits usually associated with the male character in Westerns such as courage, strength and passion but also dainty love.

Fig. 24. A defiant Pearl on her vengeance trail

5. Conclusions

Framed within the Descriptive Studies paradigm, the study has examined the peritexts of a set of five translations as reflections of editorial policies and translation shifts. The analysis indicates that the changes observed in the distribution of the creative illustrations selected for the front covers in TT2, TT4 and TT5 and the illustrations accompanying TT1 and TT3 are the result of an editorial policy to adapt the product to the market expectations, which in turn, in the Spanish editions, was influenced by structural censorship. The censorship criteria applied by official censors were not uniform throughout the nearly forty-year existence of the Spanish censorship board, and the marks left on published materials varied accordingly. However, the censorship files for the works examined, except for TT1 which was initially banned, do not provide evidence indicating that the copies analyzed have been subjected to changes dictated by the censorship board. Of particular note are the differences observed between the ST and TT1 with regard to the selection of the graphic material. The illustrations included in TT1 stress Pearl's tantalizing voluptuousness whereas those published in the ST and also TT3, which was published in Argentina, emphasize the strength and character of the protagonist. The diachronic analysis of the analyzed translations indicates that the image projected by the graphic material in the five translated editions of *Duel in the Sun* shows a woman who gradually loses strength and character and gains in insinuation and seduction.

References

Censorship Files

Duelo al Sol. Censorship file number 6312-53
Duelo al Sol. Censorship file number *474-54*

Duelo al Sol. Censorship file number *245-55*
Duelo al Sol. Censorship file number *508-57*
Duelo al Sol. Censorship file number 6082-59
Duelo al Sol. Censorship file number *1730-61*
Duelo al Sol. Censorship file number *3858-73*

Primary sources

Busch, Niven. 1946. *Duel in the Sun*. A Forum Book Motion Picture Edition. Cleveland and New York: The World Publishing Company (ST).

Busch, Niven. 1953. *Duelo al sol*. Colección Siglo XX. Madrid: Editorial Tesoro. Translated by Mario Pajares Muñoz (TT1).

Busch, Niven. 1955. *Duelo al sol*. Colección Popular Literaria. Madrid: Editorial Tesoro. Translated by Mario Pajares Muñoz (TT2).

Busch, Niven. 1955. *Duelo al sol*. Colección Romántica "Idilio". Buenos Aires: Editorial Abril. Translated by Máximo Eliot (TT3).

Busch, Niven. 1962. *Duelo al sol*. Selecciones de Colección Popular Literaria. Madrid: Editorial Tesoro. Translated by Mario Pajares Muñoz (TT4).

Busch, Niven. 1971. *Duelo al sol*. Colección Amigo. Barcelona: Editorial Bruguera S. A. Translated by J. F. Arenas (TT5).

Secondary sources

Bassnett, Susan. 1998. "The translation turn in cultural studies". In *Constructing cultures: Essays on Literary Translation*, Susan Bassnett and André Lefevere (eds.), 123-140. Clevedon: Multilingual Matters.

Bassnett, Susan and Lefevere, André (eds.). 1990. *Translation, History and Culture*. London and New Cork: Pinter.

Black, Gregory D. 1998. *Hollywood censurado*. Spanish edition of *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the Movies* (1994). Luis Elbert (ed.) (Trans. Isabel Ferrer). Cambridge: Cambridge University Press.

Black, Gregory D. 1999. *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Spanish edition of *The Catholic Crusade against the Movies* (1998). Luis Elbert (ed.) (Trans. Cristina Piña Aldao). Cambridge: Cambridge University Press

Bourdieu, Pierre. 1991. *Language and Symbolic Power*. (Trans. Gino Raymon and Matthew Adamson). Cambridge: Polity Press.

Camus-Camus, Carmen. 2009. *Traducciones Censuradas de Novelas y Películas del Oeste en la España de Franco*. Unpublished PhD Thesis, University of the Basque Country, Vitoria.

Camus-Camus, Carmen. 2010. "Censorship in the translations and pseudo-translations of the West." In *Why Translation Studies Matters*, Daniel Gile, Gyde Hansen and Nike K. Pokorn (eds.), 41-58. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Camus-Camus, Carmen. 2013. "Censored discourse in anthologies and collections of the Far West". In *Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)*, Teresa Seruya, Lieven d'Hulst, Alexandra Assis Rosa and Maria Lin Moniz (eds.), 229-245. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Camus-Camus, Carmen. 2015. "Negotiation, censorship or translations constraints: A case study of *Duel in the Sun*". In *Audiovisual Translation: Taking Stock*. Jorge Díaz-Cintas and Josélia Neves (eds.), 8-27. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Genette, Gerard. 1987. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kovala, Urpo. 1996. "Translations, paratextual mediation, and ideological closure." *Target* 8 (1): 119-47.

O'Sullivan, Carol. 2013. "Multimodality as a challenge and resource for translation". *The Journal of Specialised Translation* 20: 2-14.

Tahir-Gürçağlar, Şehnaz. 2002. "What texts don't tell. The uses of paratexts in translation research." In *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues,* Theo Hermans (ed.), 44-60. Manchester: St. Jerome.

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Venuti, Lawrence. 1998. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of difference*. London and New York: Routledge, 1998.

Once upon a time there was pseudotranslation in popular fiction: women writers in a censoring regime

Cristina Gómez Castro
Universidad de León

Abstract The Spanish context during Franco's dictatorship (1939-1978 and beyond) presented a patronizing element (Lefevere, 1992) in the form of official censorship, which limited the national literary production to a large extent. In this restrictive editorial environment, women writers and/or translators saw their activity restricted not only by the vision the regime wanted to impose on what was considered appropriate for them but also by the fact that their production suffered from the consequences of a literary market mainly dominated by male authors. Moreover, many foreign books seemed to enjoy a greater consumer approval than the national ones, and this became the gateway to what is known as the "pseudo translator phenomenon", which would predominate for a period. Both male and female authors made use of pseudonyms in a particular manner when writing various genres of popular fiction in order to get their works published. Many women writers are still known today by those pseudonyms, which is why we deem essential to rescue them from oblivion and give them and their work their rightful recognition. Furthermore, this study also confirms the influence of translations as promoters of new literary models in a dynamic and multifaceted process worthy of study.

1. Once upon a time...

The literary history of Spain is that of a country where translations from different languages and literary trends have been present continuously, thus playing an important role in it and making it, in essence, "[...] una cultura traducida" [a translated culture][1] (Santoyo 1983: 41). Those imported products were very often a source of new models that were later adopted by indigenous writers with greater or lesser success and impact on the national literary scene. At the time of Franco's regime (1939-1978)[2], they had to face a book censoring apparatus which shaped the translations to the interests of the dictatorship mainly in terms of sexual morals, politics, religion and language (the four main areas subject to censorship during the whole period, as Abellán pointed out [1980]). In this restrictive editorial environment, women writers

[1] Unless otherwise stated, all the translations of quotes from Spanish into English are mine.

[2] The dictator died in 1975 but the mechanism of control of cultural products established during his regime was operative until a few years later. Freedom of expression was not a reality until the Constitution was approved in 1978.

and/or translators saw their activity limited not only by the vision the regime wanted to impose on what was considered appropriate for them but also by the fact that their production suffered from the consequences of a literary market dominated by male authors in certain genres of popular literature. Furthermore, many foreign books seemed to enjoy a greater consumer approval than the national ones, and this became the gateway to what is known as the "pseudo translator phenomenon", which came to reach quite a prominence during a certain period.

The present article will review the editorial landscape of those years paying special attention to the cloning of literary models in popular literature (Rabadán 2000) and the particular use of pseudonyms in various genres by women writers who otherwise would have seen their works unpublished. By means of this study, we will unveil the influence of translations as promoters of new literary models in spite of (or precisely thanks to) the presence of a patronage element (Lefevere 1992) in the form of censorship.

2. The setting: Francoist Spain and its literary market

The years immediately after the war were harsh in all aspects of life. The dictator abode by very conservative and strict principles and followed a very Christian and Catholic identity; this had consequences in the cultural sphere of the country, and was reflected in the censoring mechanism established as a means of control. From the very beginning of the dictatorship, the Church had always been one of Franco's main pillars but the situation gradually changed, with a progressive decline in traditional values which allowed the opening to external influences, mainly from North America.

Concerning the literary scene, once the Civil War was over, the shortage of paper and talents forced several publishing houses to move to other countries in South America in order to be able to continue with their activity from there. Those who stayed in Spain had to resort to the non-selective importation of products that could serve them to fill in the national vacuum. This situation favored the central position of translated literature in the Spanish literary polysystem, which at the same time became the source of many models that national writers were sometimes asked to "clone". Although it may seem contradictory, such an avalanche of translations was possible because copyright was not always paid to foreign publishers[3] and importations were carried out

[3] As one of the translators of the time indicated: "[...] la falta de divisas en España era un pretexto para no pagar derechos de autor a las editorials extranjeras" [the lack of foreign currency in Spain

massively in a country that did not have enough money either to pay its own authors or to pay high royalties to foreign authors. It would not be long before voices of protest were heard regarding this "invasion"[4], which consisted mainly (and surprisingly) of a majority of authors of Anglo-Saxon origin: while the Spanish literary tradition had often looked at the mirror of French production, "la posguerra es la hora baja de la producción cultural francesa en español" [the post-war period was the low hour of French cultural production in Spanish] (Vega Cernuda 2004: 545). This was probably related to poor political relations between the two countries, making it clear that translations can be considered as rewritings with strong implications for power systems (Lefevere 1992). The 1920s and the 1930s had been marked by the contact between the Spanish and the European avant-garde, while the post-war years were marked by the need to fill the national void with foreign products.

Thus, many of the writers who would later become known for their own works began their careers by using the profession of translation as a kind of practice lab where they could train for their own posterior writing: on numerous occasions, "[…] de forma paulatina la traducción fue transformándose de fin en sí misma, en instrumento de aprendizaje de la novella" [translation gradually changed from being an end in itself to an instrument for learning about the novel] (Álvarez Macías 1972: 35). The success achieved by these translations — mostly works of popular fiction, as is about to be explained — was the one that set the guidelines to follow in the market and the one that led publishers to ask the national authors who were also translators to follow the models of the translated works in their own production[5]. The result can be summarized in the phenomenon of "pseudotranslations", which deserves its own explanation. Before analyzing this phenomenon, the popular novel of the time and the most popular genres of the kiosk will be briefly examined, together with a concise look at the villain of the tale: the censorship mechanism.

---

was a pretext for not paying author rights to the foreign publishing houses] (Arturo del Hoyo, in Rodríguez Espinosa 1997: 159).

[4] There were protests about it in different media but no measure was taken to "evitar que la ventana abierta se convierta en puerta cochera" [prevent that the open window becomes a garage door] as Miguel Herrero, head of the section of "Ordenación Bibliográfica del INLE" wrote in 1942 (Moret 2002: 64).

[5] "The translation of peripheral works and the emerging models of other cultures may help to unbalance the target system through the introduction of innovative tendencies in the literature of the target culture" (Batalha 2001: 114). This would be the starting point for the cloning of models mentioned.

3. Popular fiction, the queen of the kiosk

Popular fiction is understood in this study as the one addressed to a type of reader of limited cultural level or, in any case, without particular literary concerns that seeks the mere pleasure of entertainment in reading.

The golden age of the popular novel in Spain — the 1940s, 1950s and to a lesser extent the 1960s — was one in which foreign models were profusely imported. In the 1940s, genres were still perfectly delimited into three categories: romance, adventure and detective or mystery. With this in mind, the undisputed queens of the kiosk were the Western writings, including translations of authors such as Zane Grey or James Oliver Curwood, among others. The use of pseudonyms and the cloning of models in this genre have been studied in depth due to their great success[6]. With regard to the detective fiction, the collection entitled "Biblioteca Oro" [Golden Library] was one of the foundations of the genre, also plagued with translations: "los ciudadanos preferían descifrar los enigmas de los detectives británicos o galopar por el lejano y salvaje oeste con los cowboys Americanos" [readers preferred to decipher the British detectives enigmas or gallop in the Wild West with the American cowboys] (Vázquez de Parga 2000: 34) since this gave them an aura of modernity. And as far as the romantic genre is concerned, the main collections also used translations at the beginning.

This kind of works did not normally encounter problems with the censoring mechanism in charge of safeguarding the readers' morals, since, as has already been pointed out, this type of literature was escapist in origin, with the ultimate aim of entertaining the readers. The purpose was very clear: "la evasión pero siempre en el terreno ideológico conservador" [escapism but always in the conservative ideological field] (Montejo Gurruchaga 2010: 53). In case of any obstacle, which used to be of an erotic nature or related to sexual morality, it was quickly eliminated by the censors. Matters grew a little bit more complicated with the arrival of the Second World War: publishers found it more difficult to acquire foreign material and decided to resort to the reprinting of narrative texts which had previously been published[7]. These reprints were a gold mine which

---

[6] See, for example, the research carried out by José Miguel Santamaría (2007) and Carmen Camus (2007).

[7] This also had its consequences in translation since "it may often be cheaper to recycle an already existing translation than to commission a new translation" (Milton 2000: 177) with the result that it was possible to find in the literary market several editions of the same book with identical translation (which, in case of having been subjected to previous censorship, will very likely remain invariable).

ended up running out and contributed to the continuation of national works in the manner of the imported and successful ones. Therefore, among this flood of foreign novels, there was room for Spanish authors who, once the circumstances were favorable, became professional in this kind of fiction, thus preluding their ease of pen and fertile imagination (Vázquez de Parga 2000: 40).

4. The bad guys: the censors

As in any typical tale, there must always be a villain: in this case, the evil character was the presence of an official system of censorship which was legitimised from 1938 onwards with the aim of "establecer la primacía de la verdad y difundir la doctrina general del Movimiento" [establishing the primacy of the truth and spreading the general doctrine of the Movement] (Abellán 1980:15). Restrictive measures through official channels were implemented to prevent the circulation of ideas contrary to the nation's interest and the main agents in charge of applying them were the censors. They were mainly anonymous and only identifiable with numbers in the censoring files of the texts.

During the time the dictatorship was in rule, two were the laws that regulated the censorship mechanism. The first one was issued in 1938 and the second one, which came to replace it, was issued in 1966[8]. The official organism responsible for censorship at the time was what came to be known in 1951 as the Ministry of Information and Tourism (MIT). Different Ministers were in charge of it during our period of study and they performed their censorial tasks with greater or lesser severity depending on the situation of the country. The passing of the Law of Press and Print in 1966 was one of the crucial achievements of the Ministry since it changed how the system of censorship had been working until then: the previous consultation to the authorities, which had been compulsory so far, was now voluntary. This is the main reason why the period from the 1960s onward seems more favourable to publication and less restrictive.

Concerning the topics writers and translators were cautious of when working, there were some specific fields that prevailed as taboo with more or less force during the years Spain was ruled by Franco: they can be summed up in the following (Abellán 1980: 88):

1. Sexual morals: particularly banned were any kind of references to abortion, homosexuality, divorce and extramarital relationships.
2. Political beliefs: any kind of opposition to the regime was not tolerated.

[8] Ley de Prensa de 22 de abril de 1938; Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966.

3. Use of language that can be considered as indecorous, provocative and incongruous with the good manners which must govern the behaviour of those people who define themselves as being decent.
4. Religion: attacks on it as an institution and as a hierarchy.

However, in general, the application of censoring criteria varied depending on the degree of ideological conviction of the Minister in charge[9], and this fact led sometimes to the exercise of self-censorship on the part of the writers and translators, practice that has been confirmed by some of them[10]. At the same time, this apparent leniency that was practised sometimes paved the way for negotiations and behind-the-scenes manoeuvring among the different agents involved in the processes of translating, editing and censoring, thus permitting the entrance of new ideas and concepts into the country (Gómez Castro 2008).

5. The good "guys": women writers

Women were heavily repressed during Francoist times, and censors operating at the time always seemed to be "obsexed", as Cabrera Infante would say (1979). Consequently, sexual morality was one of the central issues for both authors and translators at the time and the figure of women working outside home not very well contemplated. The regime, with strong Catholic-based principles, promoted but above all imposed schemes of values proper to a Christian ethic and, in this eagerness,

> quiso imponer un modelo de sociedad orgánica con una política de género regulada por una legislación civil que negaba a las mujeres cualquier tipo de autonomía individual y las convertía en eje de la moralidad social [wanted to impose an organic model of society with a gender policy regulated by civil legislation that denied women any type of individual autonomy and made them the axis of social morality] (Ortiz Heras 2006: 2).

The roles attributed to them were in general very traditional, something that distanced them greatly from the trends that were already beginning to

---

[9] "What seems to be specific to Franco's control mechanism is its persistence over time, and the way the application of censoring criteria would vary depending on the degree of ideological conviction of the minister in charge" (Merino & Rabadán 2002: 125).

[10] For many of them, the true power of censorship was not to mutilate or ban, but, in the words of Félix Grande, "convertir a muchos escritores en censores de sí mismos" [to make many writers censor their own works] (Beneyto 1975: 158).

manifest in other European countries and in the United States. Thus, Spanish women in academic research and in academia were very scarcely represented and laws passed by the regime would expand restrictions on work rights of married women, in many cases, forcing them to abandon their jobs (Espuny Tomás 2007). Although from the 1960s onwards such measures were somewhat softened, legal equality between men and women was only achieved with the advent of the 1978 Spanish Constitution (Cruz and Zecchi 2004: 7, 8).

In the writing profession, the literary market of the aftermath of the war had been mainly filled with works from male authors, be it in translation or originally in Spanish. However, as Montejo Gurruchaga indicates (2009: 190), the ideology of the regime was especially harsh with women writers:

> La ideología machista del régimen franquista nutre la acción de la censura que pone toda clase de barreras a la actividad creadora de las mujeres. Muchas sufrirán su acoso de forma sistemática, verán sus obras mutiladas o sufrirán denegaciones y pasarán a engrosar la lista de obras inéditas, lo que contribuirá a su marginación [The sexist ideology of the Franco regime nourishes the action of censorship that puts all kinds of barriers to the creating activity of women. Many of them will be sistematically harashed, have their works mutilated or denied and added to the list of unpublished works, which will contribute to their marginalization].

The so-called "Spanish narrative operation/ operación novela Española" (Vázquez de Parga 2000: 37) which took place once the invasion of translations was too evident, saw the names of both men and women involved, although with a predominance of male writers. However, Spanish women writers were not alien to the pseudotranslator phenomenon because, like their male colleagues, the vast majority had previously practiced the activity of translating and used it as a kind of training for their own production, mainly in the romantic genre. Few will be the incursions of female authors in genres such as mystery or adventure, with honorable exceptions, as we are about to confirm. But let's have a look first at how the use of pseudonyms helped them achieve their goals.

5.1. The strategy: pseudotranslation

Pseudotranslation was the basis for the renewal of the Spanish literary scene and played the main role in the above mentioned "Spanish narrative operation". This "pseudotranslation phenomenon" is very well described by Toury: by pseudotranslations we understand "texts which have been presented as translations with no corresponding source texts in other languages ever

having existed [...]" (Toury 1995: 40). The substantial importation of foreign materials that were so fruitful and popular among readers was the starting point for the guidelines to follow in the market and the one that determined that both the aesthetics and the content of the works should be imitated. Those fictitious translations that the Spanish authors began to write emulating the novels that came from other countries were many times signed with pseudonyms of foreign phonetics, this due to diverse reasons analyzed in the next section.

Those novels were victims of a great standardization: the pseudo-translations of Spanish production had the peculiarity that, on most occasions, they took part on a process that made them singular; this process consisted of, according to Rabadán, "el doblaje masivo de películas de esos géneros (recuérdese: oeste, novela rosa, aventuras, etc) [...] seguido de la traducción del género al papel y la clonación recurrente del modelo de modo directo o indirecto" [the massive dubbing of films of these genres (remember: the West, romantic novels, adventures, etc.) [...] followed by the translation of the genre into paper and the recurrent cloning of the model directly or indirectly] (2001: 32). In some genres, they reached a notable percentage of the published material and they were the practice lab for their own production to many authors. They are also important because, as Merino and Rabadán indicate "they reproduce, even clone, textual characteristics of the source genre and they incorporate language features generally associated with translations of that genre into Spanish" (2002: 138) in a way in which pseudotranslations adopt "prototypical features of non-native, translated texts into Spanish and are intended to pass as imported materials" (*ibid.*). They were possible on such a massive scale because readers wanted works that were easy to read, without complications, and that is why they demanded a product known in all its characteristics: the textual format, the characters, the situations and even the kind of cover and the name of the authors. This is where pseudonyms have a say.

5.2 The disguise: pseudonyms galore

Both the Spanish male and female authors who cloned the imported models often used foreign phonetic pseudonyms to keep the reader in the illusion that what he or she read came from abroad sources. This was one of the most important reasons but there were also other possible motivations for the use of pseudonyms. According to Gómez Ortiz, the following can be indicated as the most relevant (2000: 138-9):

1. The belief that a pseudonym gives more prestige to a work was the main reason for the use of pseudonyms with exotic and foreign evocations since novels such as those of the West and detective ones were considered to require an Anglo-Saxon author, just as the romantic genre was more appreciated if the author was French or English.
2. In the specific case of women, the fact that they believed that "a masculine name offered them better possibilities for the publication of their works" is a reason that can be adapted to the case of popular fiction.
3. At the request of the publisher and in search of a more elegant and euphonic name are other reasons perfectly applicable in these cases but
4. Undoubtedly, the strongest motivation for using the pseudonym in popular novels has always been the need to hide the real name. For reasons of social prestige, the author considered that his or her dedication to the popular novel was determined by the need to earn money to be able to survive and, therefore, he or she preferred to hide it. Taking as a starting point the list of pseudonyms of popular fiction authors under Francoist Spain collected by Salvador Vázquez de Parga in his book *Héroes y Enamoradas,* published in 2000[11], out of a total of 392 authors who used pseudonyms, 71 of them (approx. the 18% of the list) were women, and the kind of pseudonyms they used were very varied. The complete list can be seen in table 1:

Table 1. List of women authors of popular fiction and their pseudonyms

N.º	Writer	Pseudonym(s)	N.º	Writer	Pseudonym(s)
1	Amalia Abad Pastor	Nylhama	37	María Lecha Vilamarca	Miryan Ledor
2	Amalia Olcina Esteve	Lucila Mataix	38	María Luisa Cerdá Lajos	María Luisa Lajos
3	Amalia Prieto Arias	Celia Luna	39	María Luisa Franco Laynez	Mary Franco
4	Amparo Sanchís Martos	Miryam Grey	40	María Luisa García de la Torre	María Luisa de la Torre
5	Begoña Basterra de la Torre	Laura Tur	41	María Luisa Rión	Lis Morgan
6	Carmen Gutiérrez de Gambra	Alice Norton André Ronsac	42	María Luisa Vidal Alfonso	J. Chandley Mary Vidal

[11] The book covers the whole 20th century in Spain, but focuses mainly on the years of the post-war period, when popular fiction became very relevant for the cultural environment of the country.

N.º	Writer	Pseudonym(s)	N.º	Writer	Pseudonym(s)
7	Carmen Verdejo López	Rodney Stack	43	María Luz Morales Godoy	María Thierry
8	Clotilde Mendez Simón	Clot Mensi	44	María Montserrat Solé Brotons	Mary Loren
9	Clotilde Soulere Juncosa	Pamela del Valle	45	María Nuria Torán Tió	Iris Roy Nancy Taylor
10	Concepción Rodríguez Conca	Assia Lin Carol Rodi Paul Reed	46	Maria Paz de la Concepción Casas Roldán	Maricé Salcedo
11	Delia Olmedo Samaniego	M. de la Cinta	47	María Pilar Carré Sánchez	M. Column Square
12	Dolores Canales Bustamante	George Sound	48	María Pilar de Molina Pérez	Miriam Bru Molper Houston
13	Estrella López Obregón	Valentina del Barco	49	María Purificación Redondo Peña	Agatha Mor
14	Eulalia Latre Fernández	Eulalia D'Elattre	50	Maria Rosa Núñez González	Martin Talbot Paul Lattimer Ross M. Talbot
15	Gloria Abanda	Martina del Río	51	María Teresa Lapesa	Eva Koosti
16	Isabel González Lecte	Patricia Montes	52	María Teresa March Alcalá	Laura Denis
17	Isabel Irigaray Echevarri	Ada Coretti	53	María Teresa Nuñez González	Vicky Doran
18	Josefa Sánchez Bolea	Diana Roldán	54	María Teresa Sánchez	Teresa Largo
19	Josefina de la Torre Miralles	Laura de Cominges	55	Matilde Redón Chirona	Ana Mary Redón
20	Josefina López González	Águeda de Vianney	56	Mercedes Ballesteros Gaibrois	Rocq Morris Silvia Visconti
21	Josefina Soler Chías	Antonio de Silva Clement Dulwich	57	Mercedes Castells Cabezón	Cristina Clavijo
22	Julia Molleman Ortiz	Julia Montes	58	Mercedes González Saez de Paylos	M. G. de Paylos
23	Laura García Corella	John F. Asley Sean Saint Cyr Victoria Graham	59	Mercedes Paluzie Borrell	Florencia de Arquer
24	Lucila Mataix Olcina	Celia Bravo	60	Mercedes Polo Rivero	Luz Rivero

N.º	Writer	Pseudonym(s)	N.º	Writer	Pseudonym(s)
25	María Bernabé	Mary Berna	61	Montserrat Gimbernat Colomer	G. Colomer Javier de Montellano Rogers Ride
26	María Carlota O'Neill de Rico	Laura de Noves	62	Nieves Agustí Vime	Sash Kunword Walt Stromberg
27	María de las Nieves Grajales Ibarra	Glen Wyman Helen Foster	63	Pilar Ganose	Louise Dax
28	María del Carmen Neyra	María Esperanza Neyra	64	Pilar Torres Pulido	P.T. Parrot
29	María del Carmen Picó Rey	María del Carmen Rey	65	Purificación Carré Sanchez	Joanna M. Ribes May Carré Peter McCoy
30	María del Carmen Sarrión	Víctor Valdés	66	Remedios de la Peña	Ruth Chewick
31	María del Socorro Tellado López	Ada Miller Corín Tellado	67	Rosa María Cajal Garrigós	María Martí María Morgan Mónica Villar
32	María Dolores Acevedo Vázquez	May Miller	68	Rosario Sanchez Navarro	Amparo Lara
33	María Dolores García Lomas	Claude Martin Edward Smith	69	Trinidad de Figueroa Gómez	Trini de Figueroa
34	María Dolores Rey	Dolang Reymont	70	Victoria Rodoreda Sayol	Marcus Sidereo Vic Logan
35	María Fernanda de Cano Caparrós	Mary Francis Colt	71	Victoria Sánchez	Vicky Lorca
36	María Graciela Nogués Juliá	Aurore Demon Bab Fleming Babette Petit			

According to the list, the women writers included in it used pseudonyms of varied nature and, sometimes, more than one: 53 of them used only one (almost 75%), 11 used two pseudonyms (around 15%) and 7 of them used up to three (almost 10%), which highlights the fact that they were normally known just by one of them. If the reader only knows their works by the pseudonym they used, it could be easy to confuse some of them with male authors: a close look at their pseudonyms indicates that, out of the total of the 96 pseudonyms listed, 27 (28%) were clearly identifiable as masculine, whereas 59 (61,4%) were of female nature and the rest, 10 (10,4 %) left gender veiled, a technique which could have clearly been used on purpose. Although most of the pseudonyms

were female, some of them still preferred to use male-oriented ones. What was certainly more than common, be the pseudonym of male, female or veiled nature, was the use of a foreign phonetics, since this kept the reader under the illusion that the material he or she was reading was a translation. Those female writers who changed their pseudonym normally used one or the other depending on the genre they were writing at the time, so that they could be swiftly identified (Vázquez de Parga 2000). As is clear from this list, there were many female authors included in this type of cloning process, despite readers were usually unaware of their real identities. We could now devote the following lines to the most famous ones, such as the incombustible Corín Tellado, known by all and indisputably the one with the greatest number of works, or to the also prolific writer Trini de Figueroa, but we prefer to rescue from an unjust oblivion three other authors who well deserve a place of honour in the chapter of the popular novel in Spain.

6. The unknown heroines

This section of the article addresses the work of three of those female authors who, despite their evident talent and their prolific production, were mainly known by a pseudonym and whose true identity, therefore, remained many times a mystery to the common reader even today. They had a great deal of production and they deserve to be included in the anthologies of popular fiction by their true identities.

María Victoria Rodoreda Sayol (1931-2010)

Born in the province of Barcelona, María Victoria Rodoreda was a translator of very well-known Anglo-Saxon authors such as Oscar Wilde, Lewis Carroll or Charles Dickens. She also wrote numerous popular novels. As might have been expected given her place of residence, María Victoria always moved within the orbits of publishing houses of Barcelona, collaborating with important ones such as Toray first and Bruguera later. She was also involved with Producciones Editoriales, the latter heir of Ferma, also from Barcelona.

She was one of the few female authors devoted to the production of science-fiction works, with a total of 101 titles in the genre. It could even be said that she collected pseudonyms when signing in this genre, all of them of male nature and foreign phonetics: Marcus Sideréo, Vic Logan, Rand Mayer, Al Sanders, Boris Marcov, Holm van Roffen, Ian de Marco, Joseph Lane, Mark Donovan, Rock Marley, Douglas Kirby, John Talbot, Kent Duvall and John Randall. The

latter was her husband's usual pseudonym, one they sometimes shared. In fact, only the first two can be considered frequent in the world of science fiction pocketbooks, with 58 and 10 novels respectively, while the rest count no more than five each (Canalda 2010). She reached her highest point as a science fiction writer in the collection "La conquista del espacio" [The conquest of space] published by Bruguera. Unlike her collaborations with other publishers, her entire Bruguera collection would be signed under the pseudonym Marcus Sideréo, by far the most important of all.

In addition to these works in the field of science fiction, her legacy is very extensive, covering all genres: romantic, war, espionage, police, terror, western… she even adapted scripts from classic stories edited mainly by Toray and Bruguera publishers. For all this, her figure as a writer deserves to be recovered as the great contributor to the popular Spanish novel that she was.

Mercedes Ballesteros Gaibrois (1913-1995)

Another very important writer of popular fiction was Mercedes Ballesteros Gaibrois. Daughter to two important history scholars (in fact, she can sometimes be confused with her mother, of the same name), she studied Philosophy and Letters. Married to the Canarian writer and film director Claudio de la Torre, she moved with him to the Canarian archipelago to take refuge from the atrocities of the Spanish Civil War. Far from truncating her incipient literary career — as, unfortunately, was the case of many other young authors — the fratricidal struggle served Mercedes Ballesteros to consecrate her efforts to an evasive prose. This kind of prose, although too anchored in the clichés inherent to each of the two genres that she lavished above all (the detective narrative and the romantic novel), helped her to get known among a large number of readers while at the same time contributed to forge her narrative pulse.

In the field of translation, she was dedicated to a wide variety of plays and, together with her husband, she translated several of them. She also collaborated with humorous texts in *La Codorniz,* a very well- known magazine of graphic and literary humour of the time, under the pseudonym of Baronesa Alberta. She was therefore a pioneer in the field of humour too. Concerning popular fiction, she signed adventure novels under the pseudonym of Rocq Morris and romantic ones under Sylvia Visconti, both of them very familiar to the readers.

Mercedes Ballesteros continued with her writing activity on a regular basis until the late 1960s, thus ending up with a vast production worthy of being mentioned. Last, but not least, the following lines bring to the forefront the figure of Laura García Corella.

Laura García Corella (unknown)

The recovery of this female author is all the more necessary due to the fact that her personal data are not recorded and cannot be found anywhere, something that is highly remarkable when considering her prolific work as a writer. Her work as a translator was mainly focused on translating Anglo-Saxon works and, in particular, she stands out as a translator of the British author Enid Blyton (the author of *The Famous Five*, certainly a source of inspiration for García Corella) and other more canonical authors such as Daniel Defoe, Robert Louis Stevenson, Lewis Carroll and Walter Scott, to name a few. As a writer, she was very productive and at the beginning, she started writing children and young people's themes. Hers is the famous collection for boys and girls entitled "Los jaguars" [The jaguars], a collection of 18 youth novels starring a gang of boys and girls named Julio, Héctor, Raúl, Oscar, Sara and Verónica and a squirrel named Petra. Their adventures took place all over the world and they were clearly inspired in *The Famous Five* by Blyton but with a Spanish touch. The collection was published between 1978 and 1980 and is a clear example of how translation served as an inspiration for the cloning of models that pseudotranslations served to perpetuate.

From 1964 onwards she published popular novels such as *Entre el amor y la muerte* for Ediciones Cid, *El secreto de las tres esposas* in 1967, *Ellas y el FBI* in 1968, *Ellas y la misteriosa extranjera* in 1970 or *Ellas y el chantajista anónimo* in 1971, in this case in the field of detective fiction. Besides, she also wrote some other novels in the romantic genre, the detective one or even some science fiction. Her pseudonyms were those of Victoria Graham for the romantic novels mainly, John F. Asley and Sean Saint Cyr for the detective ones. Today the pseudonym Loretta Grey is still sometimes attributed to her but this attribution hasn't been proved.

Serves this brief note on these three women authors, so prolific in the field of popular fiction, to represent a tiny part of the enormous work that women writers carried out in favor of the already mentioned "Spanish narrative operation". Many others could have been mentioned, and it is our hope they will get recovered from oblivion at some point in the near future.

7. And they wrote happily ever after...

Unfairly forgotten in most of the collections and compilations devoted to the genre of popular fiction, which became so common in the post-war period and during the dictatorship, we believe that it is necessary from here to vindicate

the role of women in the process of cloning models and writing pseudotranslations, even if it was sometimes under a male pseudonym as a result of the circumstances. The official censorship operating in the country did not have a relevant role in this case, but the censorship that they themselves exercised with regard to their identity at the time of creating was much more important since it symbolizes the ruling ideology of the system. Besides, the fact that pseudotranslations were so numerous in the market at the time (Rabadán 2000) also confirms the importance of the initial translations, which undoubtedly influenced the changes that took place in the Spanish popular literature as a whole, literature that, ultimately, forms part of a "cultura traducida" [translated culture] (Santoyo 1983). Our intention in the writing of this article has always been one of giving those women writers and those pseudotranslations the place they deserve and contribute a grain of sand to this rightful acknowledgement.

References

Abellán, Manuel Luis. 1980. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.

Álvarez Macías, Juan Francisco. 1972. *La novela popular en España: José Mallorquí*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Batalha, Maria Cristina. 2001. "The Place of Foreign Literature in the Brazilian Literary System", *Crop,* 6: 109-128. (Translated from the Portuguese by John Milton).

Beneyto, Antonio. 1975. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Euros.

Cabrera Infante, Guillermo. 1979. "El censor como obsexo", *Espiral,* 6: 169-184.

Camus Camus, M. del Carmen. 2007. "El pseudónimo y la censura en la narrativa del Oeste", *Represura,* 4: http://www.represura.es/represura_4_octubre_2007_articulo3.html.

Canalda, José Carlos. 2010. "La gran historia de las novelas de a duro. 46. María Victoria Rodoreda, una escritora de bolsilibros", *Sitio de ciencia ficción:* https://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op01585.htm.

Cruz, Bárbara and Zecchi, Jacqueline (eds.). *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria editorial.

Espuny Tomás, María Jesús. 2007. "Aproximación histórica al principio de igualdad de género (III): las Reglamentaciones de Trabajo, observatorios de la desigualdad", *IUSLabor, 2:* https://www.upf.edu/documents/3885005/3890698/Historia.pdf/f62431ea-5743-46b4-93d7-869ea466b223.

Gómez Castro, Cristina. 2008. "Translation and Censorship in Franco's Spain: Negotiation as a Pathway for Authorization", *Translation and Negotiation,* O'Sullivan, Carol (ed.), 63-76. Portsmouth: University of Portsmouth.

Gómez Ortiz, Tomás. 2000. "El seudónimo en la novela popular española (1930-1960)", en *La novela popular en España,* editado por Robel, 133-146. Madrid: Robel.

Lefevere, André. 1992. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London: Routledge.

Merino, Raquel & Rabadán, Rosa. 2002. "Censored translations in Franco's Spain: the TRACE project- Theatre and Fiction (English-Spanish)", *TTR, Traduction, Terminologie, Redaction,* 15 (2): 125-152.

Milton, John. 2000. "The Translation of Mass Fiction", in *Investigating Translation,* Beeby, A., Ensinger, D. & Presas, M. (eds.), 171-179. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Montejo Gurruchaga, Lucía. 2009. "Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género", en *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX,* Nieva de la Paz, Pilar (coord.), 187-204. Amsterdam & Nueva York: Rodopi.

Montejo Gurruchaga, Lucía. 2010. *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid: UNED.

Moret, Xavier. 2002. *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino.

Ortiz Heras, Manuel. 2006. "Mujer y dictadura franquista", *Aposta: revista de Ciencias Sociales, 28:* http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ortizheras.pdf.

Rabadán, Rosa. 2000. "Modelos importados, modelos adaptados: Pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español: 1939-1981", en *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar,* Rabadán, R. (ed.), 255-278. León: Universidad de León.

Rabadán, Rosa. 2001. "Las cadenas intertextuales inglés-español: traducciones y otras transferencias (inter)semióticas", en *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción 3,* Pajares, E., Merino, R. & Santamaría, J. M. (eds.), 29-41. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU.

Rodríguez Espinosa, Marcos. 1997. "Editores y traductores difusores de la historia literaria: El caso de Arturo del Hoyo en la editorial Aguilar", *Trans*, 2: 153-164.

Santamaría López, José Miguel. 2007. "Censura y género «Western» en la época de Franco", en *Traducción y censura en España (1939-1985): estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*, Merino Álvarez, R. (ed.), 105-152. León: Universidad de León.

Santoyo, Julio César. 1983. *La cultural traducida. Lección inaugural del curso académico 1983-84*. León: Universidad de León.

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

Vázquez de Parga, Salvador. 2000. *Héroes y enamoradas. La novela popular española*. Barcelona: Ediciones Glénat.

Vega Cernuda, Miguel Ángel. 2004. "De la guerra civil al pasado inmediato", en *Historia de la traducción en España,* Lafarga, F. & Pegenaute, L. (eds.), 527-578. Salamanca: Ambos Mundos.

Taming Shirley?
On translation, exile & gender

Alexandra Lopes
Universidade Católica Portuguesa
Centro de Estudos de Comunicação e Cultura

Abstract Adolfo Casais Monteiro (Oporto 1908-São Paulo 1972) is a very relevant figure of the first half of 20th-century Portugal, both as an intellectual and as an opponent to Salazar's dictatorship (1933-1974). Casais Monteiro has a vast œuvre as poet, novelist, and literary critic, and ran influential literary journals (*Presença*, *Mundo Literário*, among others). Having been arrested several times and been forced to quit his profession as a teacher due to his political views, he left Portugal in 1954, never to return. Casais Monteiro spent his last 18 years in Brazil, where he worked as a professor at the Universities of Bahia and São Paulo.

This article focuses on Casais Monteiro's role as a translator. The intellectual's translatorship blossoms in the 1930s and extends into the 1950s, and seems to result directly from the teaching ban he was subject to in 1937. Even while his translating activity develops, hand in hand with his criticism and poetry, translation does appear to be a locus of inner exile in the wider context of his life and poetics. In fact, the "definitive foreigner", as one critic has called him (Gotlib, 1977), translated avidly from 1937 to 1954. He translated canonical authors like Baudelaire, Stendhal, Tolstoi, George Eliot, Charlotte Brontë, and Unamuno, as well as lesser known names such as Louise de Vilmorin and Anita Blackmon. Whilst in actual exile, Casais Monteiro translated only Stendhal's *La Chartreuse de Parme* in 1957.

The article discusses one of his most intriguing works as a translator: the rendition of Charlotte Brontë's *Shirley* in 1943. I am particularly interested in uncovering the reasons for the choice of this novel (was it a hack job?, was it his personal choice?), and in the depiction of the main female characters — Caroline Helstone and Shirley Keeldar — in the novel. The paper will attempt to answer questions such as: how has the translator negotiated the female voice(s) in the novel?, how has he rendered Brontë's particular brand of (in)submission into Portuguese?, and what role — if any — did censorship play on the 'toning down' of some features in favour of others more in tune with the regime's idea of womanhood? Gender was a controversial topic across the political spectrum, as the regime was not alone in reducing women to stereotypes. Therefore, I would like to look into whether gender perceptions have been affected by political ideology.

I argue that translation constituted a utopia, a non-place where translatorship may have become the vehicle for creativity and resistance. In the context of the regime, this utopia was a sort of exile — and the (only?) possibility of freedom. The question is, of course, whether, or to what degree, did this freedom extend to women.

Avant Propos

This article is part of a series I have entitled "The Taming of..." followed by the name of a character (Jane as in *Jane Eyre*) or an author (Austen as in Jane Austen). In this series of published and projected studies I am interested in researching how early and mid 20th-century translations of books by 19th-century British female writers have been "domesticated" and to what extent. These were often the very first translations of Austen, the Brontë sisters, Eliot, etc., which is in itself a fact that begs further enquiry. Additionally, the authors were most of the times translated in the context of inexpensive book series designed to both cater for the tastes of a large, and perhaps not too highly educated readership, as well as to enlarge it.

In fact, the rate of illiteracy was staggering in the first half of the 20th century. According to the *UNESCO's World Illiteracy at mid-century. A statistical study,* published in 1957, 60.5% of the Portuguese population was illiterate in the 1930s, and 52.3% in 1940. And these numbers may not be fully reliable numbers, since the report unequivocally states that:

> The census of 1950 reported about 2.6 million illiterates 15 years old and over, literacy being simply defined as 'ability to read'. It is not known how many persons able to read but not able to write have been counted as literates; in most other countries, such persons would be included among the illiterates. Of the persons unable to read, about 1 million were male and 1.6 million female. (World Illiteracy 1957: 99)

In the face of these numbers, it is not surprising that various initiatives were undertaken to fight illiteracy[1]. I cannot go into the diverse initiatives here, but both the first republic (1910-1926) and the Estado Novo (1933-1974) took measures to educate large segments of the population — with varying degrees of success and often with a strong ideological bias.

In this article, I concentrate on one particular form of promoting literacy, and a controversial one at that. I will be discussing the impact of cheap series of translated literature by women writers on the creation of a new, enlarged readership, and how it tended to overwrite novels and characters with the expectations and fears of the host culture. It is not just that "[t]he source text is rewritten in domestic dialects and discourses, registers and styles, which produce textual effects that signify only in the history of the translating language

[1] According to the same source, the chasm between Northern and Southern Europe was immense: the difference being between 1-2 million illiterates up in the North and 19-20 million in the Southern countries.

and culture" (Venuti 2013: 14), it is that the foreign text is *overwritten* in a way as to soften and/or silence whatever is particularly 'feminist' *avant la lettre*. Women's writing becomes sentimental instead of provocative, and nowhere does this become more visible than in the rendition of *Shirley*.

Part 1. Of fears, silence & the female

> I am filling the room
> with the words from my pen.
> Words leak out of it like a miscarriage.
> I am zinging words into the air
> and they come back like squash balls.
> Yet there is silence.
> Always silence.
> Like an enormous baby mouth.
>
> The silence is death.
> It comes each day with its shock
> to sit on my shoulder, a white bird,
> and peck at the black eyes
> and the vibrating red muscle
> of my mouth. (Sexton, "The Silence")

In the beginning was the silence. Followed by boisterous bodies of opinion. Not one of one's own. As Virginia Woolf put it back in 1929, "there was an enormous body of masculine opinion to the effect that nothing could be expected of women intellectually" (1998: 70). In the 19th century, women writers, such as the Brontë sisters, had to break through the overpowering silence women were condemned to in the public realm, as well as contend with a multitude of voices claiming their inferiority and incapable of even conceiving the possibility of women being remotely creative. In a letter written on 21 September 1849, Charlotte Brontë puts it in unequivocal terms when discussing the model to one of her characters:

> The original of Mr. Hall I have seen—he knows me slightly, but he would as soon think I had closely observed him or taken him for a character—he would as soon, indeed, suspect me of writing a book—a novel—as he would his dog—Prince'. (Brontë 2007: 143)

Silence, I argue, inhabits the heart of Brontë's oeuvre and, particularly, *Shirley*, the novel she published in 1849 and whose translation into Portuguese

I will be discussing in a few moments. Like the more famous *Jane Eyre*, *Shirley* is named after one of its protagonists. Unlike *Jane Eyre*, though, *Shirley* is a profoundly disturbing and disenchanted piece of writing.

Narrated in the impersonal third person, the novel sounds at once more programmatic in its intentions and unbalanced in its structure and multidimensionality. Throughout the novel, gender difference is both socially experienced — often as an overwhelming silence: Caroline Helstone has no one to talk to, for instance — and reflected upon on a regular basis, as the two women protagonists — but also their male counterparts — are acutely aware of what women may or may not be expected to do and be. One example must suffice here — please note that this is perhaps the most powerful interpellation of a character by the narrator:

> A lover masculine so disappointed can speak and urge explanation; a lover feminine can say nothing: if she did the result would be shame and anguish, inward remorse for self-treachery. Nature would brand such demonstration as a rebellion against her instincts, and would vindictively repay it afterwards by the thunderbolt of self-contempt smiting suddenly in secret. Take the matter as you find it: ask no questions; utter no remonstrances: it is your best wisdom.
>
> You expected bread, and you have got a stone; break your teeth on it, and don't shriek because the nerves are martyrized: do not doubt that your mental stomach—if you have such a thing—is strong as an ostrich's—the stone will digest. You held out your hand for an egg, and fate put into it a scorpion. Show no consternation: close your fingers firmly upon the gift; let it sting through your palm. Never mind: in time, after your hand and arm have swelled and quivered long with torture, the squeezed scorpion will die, and you will have learned the great lesson how to endure without a sob. For the whole remnant of your life, if you survive the test—some, it is said, die under it—you will be stronger, wiser, less sensitive. (Brontë 1974: 128)

The message is clear: one must endure the limitations imposed upon womanhood. Set during the Napoleonic Wars, in 1811-1812, the novel follows the fates of two women — Caroline Helstone and Shirley Keeldar — against a backdrop of violence and rebellion of mill workers who, desperate for work and food, fear the growing mechanization. In *Charlotte Brontë and Victorian Psychology*, Sally Shuttleworth claims "[t]his text is split across divided sites and multiple protagonists whose shifting relations are plotted directly against the wider operations of class and economic conflict" (1996: 187). Additionally, the two women are narratively presented in very different ways: first, Shirley appears quite late in the novel (in chapter 11) and disappears before the ending, which

makes her an odd protagonist; secondly, while "Caroline is just such a woman as you would want to know", as Janet Gezari suggests (2007: xiv), Shirley is a more controversial character — displaying from the onset both traditionally feminine traits and at times suspiciously "masculine manners" (Brontë 1974: 217), as Mrs. Pryor puts it. In fact, her Christian name already points to an ambivalence that will be 'normalized' in the end.

> Shirley Keeldar (she had no Christian name but Shirley: her parents, who had wished to have a son, finding that, after eight years of marriage, Providence had granted them only a daughter, bestowed on her the same masculine family cognomen they would have bestowed on a boy, if with a boy they had been blessed)—Shirley Keeldar was no ugly heiress: she was agreeable to the eye. (Brontë 1974: 211)

Thirdly, although Shirley is vivacious —"brilliant" in the narrator's words (Brontë 1974: 216) — and can be read as the more daring double of quiet Caroline, the reader is never granted access to her thoughts, as s/he is privy to Caroline's.

This notwithstanding, both women are caught up in the impossibility of speaking up and moving freely. The two of them will have to settle for marriage, and although they each end up marrying the Moore brother they love, marriage becomes, at least in Shirley's case, synonymous with suffocation (Shuttleworth 1996: 210) and a sort of death — in the end, Shirley is no longer "vivacious" but tamed, acknowledging her master in a "low answer" (Brontë 1974: 577).

Like Jane Eyre and other Brontë's characters, Caroline and Shirley are "orphaned", but, unlike plain Jane, both are described as beautiful, and Shirley is rich. However, both women struggle for a measure of independence and, in the end, are defeated by "the impotence" forced upon them (Gilbert and Gubar 2000: 375), an impotence that, particularly in Shirley's case, results from an act of disempowerment. In one of the most heartbreaking scenes, Louis — Shirley's former tutor and love interest — claims "[Shirley] must be bent" (Brontë 1974: 491), "she must be curbed" (*ibid.*). One hundred pages later, he speaks of her to her in these terms: "To such a creature as this, I should like to be first tutor and then husband. I would teach her my language, my habits, and my principles, and then I would reward her with my love" (*ibid.*: 572), adding that she is "[s]omething to tame first, and teach afterwards: to break in, and then to fondle" (*ibid.*: 576). A woman is not unlike a dog, and indeed the way Louis speaks of Shirley is reminiscent of the way he sees her managing Tartar, the dog.

> "Tame or fierce, wild or subdued, you are *mine*."
>
> "I am glad I know my keeper, and am used to him. Only his voice will I follow; only his hand shall manage me; only at his feet will I repose." (*ibid*.: 579)

We are a long way from Rochester's "my equal is here, and my likeness" (Brontë 2002: 283). *Shirley* is a sobering tale of the impossibility of women coming on their own, even if, unlike Jane, they do have money and looks. No wonder then that all the main characters fall ill at some point in the novel, longing for a change: "At last the life she [Caroline] led reached the point when it seemed she could bear it no longer; that she must seek and find a change somehow, or her heart and head would fail under the pressure which strained them. She longed to leave Briarfield, to go to some very distant place" (Brontë, 1974: 200-201), which, of course, she cannot, condemned as she is to live in a sort of inner exile.

Part 2. Of fears, follies & the experience of exile

> Exile is strangely compelling to think about but terrible to experience. It is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted. (Said 2000: 173)

According to a broad dictionary definition, exile is a situation in which one is forced to leave one's country or home and go to live in a foreign country. Susan Sontag suggests that

> [w]ords mean. Words point. They are arrows. [...] [T]he more portentous, more general the word, the more they also resemble rooms or tunnels. They can expand, or cave in. [...] They will often remind us of other rooms, where we'd rather dwell or where we think we are already living. They can be spaces we lose the art or the wisdom of inhabiting. (2007: 145)

Following Sontag, I would like to propose an enlarged and deterritorialized understanding of the concept of 'exile', in order to encompass the experience of those who resist oppressive regimes from the inside. Taken metaphorically, the definition of exile as forced migration into a foreign country may well describe the situation of intellectuals who define themselves as "public intellectuals" in very adverse circumstances.

Adolfo Casais Monteiro was born in Oporto in 1908. He read History and Philosophy at the university and became a teacher at a local secondary

school. Close to the circles of Leonardo Coimbra, he collaborated with, and edited, influential journals such as *A Águia* and *A Presença* (1931). In 1929 he published his first collection of essays entitled *Considerações Pessoais* [Personal Considerations]. Gradually, he became a formidable figure within the Portuguese cultural elite, distinguishing himself as a critic, an essayist and a poet, as well as an opponent to the dictatorship that overthrew the Republican government following the military coup of 28 May 1926. In 1929 he published his first book of poems, which bore the title *Confusão* [Confusion]. By 1937 he had already been dismissed from his job for political reasons and had been forbidden to teach. From 1937 to 1954, the year he would leave for Brazil, never to return, he led a life that has been summed up in the following words[2]: "[ele foi] vivendo uma vida profissional atribulada por motivos políticos, mantendo a sua actividade de poeta e crítico através de trabalhos de tradução e edição"[3] (Leone 2004: 10). Casais Monteiro's exile years, I argue, began in 1937 with his dismissal from public service. In the intervening years and until his departure to Brazil in 1954, he was detained seven times by the secret police, some of his public activity had to be carried out anonymously, and "a sua escrita foi rica em poesia e traduções, prefácios e críticas"[4] (*ibid.*: 56). Consequently, to speak of exile in this context means to see it as both interdiction and mobility, as the interdiction paves the way for mobility, and mobility must be understood as the need to earn a living. From the 1930s up until 1954, Casais Monteiro translated some 30 works by diverse authors from various languages — English, French, and Spanish —, in a multiplicity of areas of expertise, from philosophy to science to (erudite and popular) literature.

While it is uncontroversial that this became a way of making ends meet — a common activity for any young author —, translation is also a form of inhabiting a country that ceased to be a place of one's own, a kind of utopos where it is still possible to live in. This becomes more obvious when one looks at the translations Casais Monteiro published. While it is true that some seem to be 'hackwork', other choices appear to be more complex. A selection of authors like Unamuno, Brontë, Baudelaire, Sartre, Caldwell and Hemingway — along with Ellery Queen, but for different reasons — may point to a more personal

---

[2] One brief observation on methodology. I have decided to include the quotes originally written in Portuguese in the body of the text, and offer a crib translation into English in the footnotes. This is a small gesture of resistance against the peripheralization of languages other than English in international contexts. All translations are mine, unless stated otherwise.

[3] [H]e has experienced a troubled professional life for political reasons, and could only mantain his activity as poet and critic by undertaking translating and editing jobs.

[4] [H]is writing was made up of poetry and translations, prefaces and critiques.

agenda within the context of the Portuguese republic of letters. Discussing Hemingway's influence, Casais Monteiro states unequivocally:

> Isto pode significar [...] que essa influência não se podia exercer entre nós, por motivos de ordem extra-literária; mas significa também que o nosso «realismo», ou melhor, o interesse pela realidade manifestado pelo nosso romance, não ultrapassou ainda uma fase marcadamente «literária», na qual ao escritor não é possível atrever-se a uma expressão, digamos assim, violenta e agressiva, que ponha de parte os clássicos artifícios da ficção romanesca... (Casais Monteiro 1954: n.p.)[5]

Beyond the very real and not to be dimissed constraints of making a livelihood, translating literature — and innovative fiction at that — becomes a form of intervention in the canon and, simultaneously, an act of resistance against a regime that had a grammar and an aesthetics of its own.

In this article I briefly discuss one of his most intriguing works as a translator: the rendition of Charlotte Brontë's *Shirley* in 1943. As this is a work in progress, I could not, as of yet, uncover the reasons for the choice of novel (was it a hack job?, was it his personal choice?), but, having compared the Portuguese translation to Brontë's text, I would like to focus on the depiction of the main female characters — Caroline Helstone and Shirley Keeldar — in the novel. My interest lies in the fact that gender was a controversial topic across the political spectrum, as the regime was not alone in reducing women to stereotypes (the housewife, the mother).

Part 3. Of fears, follies & the female as translation — an overview

> "What was I created for, I wonder? Where is my place in the world?" (Brontë 1974: 190)

Adolfo Casais Monteiro's translation of *Shirley* was published by Inquérito in a book series entitled *Os melhores romances dos melhores romancistas* [The best novels of the best novelists]. This book series is edited by the founder of the publishing house himself: Eduardo Salgueiro. The choice of works and authors

---

[5] This may mean that Hemingway's influence could not be exerted in our midst for extra-literary reasons; but it also means that our 'realism', or to put it better, the interest for reality displayed in our novels, has not yet overcome an extremely 'literary' level, in which the writer does not dare to use — let us put it this way — a violent and aggressive expression, one that puts aside the traditional gimmicks of the narrative fiction...

is intriguing and well worth further research, but I cannot go into this aspect here.

For now, I discuss Casais Monteiro's translation in a series of 'snapshots', i.e., brief observations in the manner of "a casual photograph made typically by an amateur with a small handheld camera". These seem to point to two different, but complementary, research avenues: (a) a dominant translating praxis in the Portugal of the 1940s and 1950s, one that favoured readability, sometimes at the expense of proximity to the source, and (b) the individual agency of Casais Monteiro. At this stage I cannot distinguish clearly between the two, and I can only intuit that the distinction, which may be relevant in the translation of Hemingway's *A Farewell to Arms*, may not be as clear-cut in Brontë's case. To support this intuition, I draw the reader's attention to the following:

Snapshot 1. The title

Whereas Brontë's novel lays a somewhat puzzling emphasis on one of the female characters, Shirley, the Portuguese translation bears the title of *Os caminhos do amor* [The paths of love]. The sentimental overtones are unmistakable, and the novel loses its edge and becomes a romance.

Snapshot 2. Length

In more positivist areas of Translation Studies, it is common to surmise that translation universals do exist, and 'lengthening' is one of the most persistent, i.e., translations are believed to be usually longer than their source texts because translators, so the assumption goes, would have to render implicit information explicit to a foreign constituency. Now, translation history has often the (dis) advantage of questioning platitudes and generalizations, and the 'lengthening' assumption does not hold true once we engage with translations of the first half of the 20th century. Casais Monteiro's translation is shorter than Brontë's text, and a number of reasons may have accounted for this: (a) inexpensive collections could not be too lengthy; (b) the target audience included probably a semi-literate readership, a readership that had limited reading skills and particular expectations of what a novel should be — book series of this type abound in the 1940s and 1950s and all seem to aspire to creating a readership, rather than relying on its existence; (c) a particular image of what great literature should read like — and if the admiration for Hemingway is anything to go by, Casais Monteiro would be hard pressed to do justice to Brontë's more meandering style.

Be that as it may, there are three chapters (chapter 4, 18 and 25) missing from the Portuguese text, and existing chapters are more often than not heavily edited.

Snapshot 3. Blind spots

To the best of my knowledge at the moment, there are three major areas in the novel that have been subjected to cuts:

1. Considerations on gender difference are either downplayed or erased in the Portuguese text. Two long examples must suffice here as evidence.
    a. A lover masculine so disappointed can speak and urge explanation; a lover feminine can say nothing: if she did the result would be shame and anguish, inward remorse for self-treachery. Nature would brand such demonstration as a rebellion against her instincts, and would vindictively repay it afterwards by the thunderbolt of self-contempt smiting suddenly in secret. Take the matter as you find it: ask no questions; utter no remonstrances: it is your best wisdom. You expected bread, and you have got a stone;* break your teeth on it, and don't shriek because the nerves are martyrized: do not doubt that your mental stomach—if you have such a thing—is strong as an ostrich's—the stone will digest. You held out your hand for an egg, and fate put into it a scorpion. Show no consternation: close your fingers firmly upon the gift; let it sting through your palm. Never mind: in time, after your hand and arm have swelled and quivered long with torture, the squeezed scorpion will die, and you will have learned the great lesson how to endure without a sob. For the whole remnant of your life, if you survive the test—some, it is said, die under it—you will be stronger, wiser, less sensitive. This you are not aware of, perhaps, at the time, and so cannot borrow courage of that hope. Nature, however, as has been intimated, is an excellent friend in such cases; sealing the lips, interdicting utterance, commanding a placid dissimulation: a dissimulation often wearing an easy and gay mien at first, settling down to sorrow and paleness in time, then passing away and leaving a convenient stoicism, not the less fortifying because it is half-bitter. (Brontë 1974: 128)

Um namorado assim recebido pode pedir explicações. Uma rapariga não pode dizer nada. A natureza reprovaria tal demonstração como uma revolta contra os seus instintos[6]. (Brontë 1943: 73)

b. "Nobody," she went on—"nobody in particular is to blame, that I can see, for the state in which things are; and I cannot tell, however much I puzzle over it, how they are to be altered for the better; but I feel there is something wrong somewhere. I believe single women should have more to do—better chances of interesting and profitable occupation than they possess now. And when I speak thus, I have no impression that I displease God by my words; that I am either impious or impatient, irreligious or sacrilegious. My consolation is, indeed, that God hears many a groan, and compassionates much grief which man stops his ears against, or frowns on with impotent contempt. I say impotent, for I observe that to such grievances as society cannot readily cure, it usually forbids utterance, on pain of its scorn: this scorn being only a sort of tinselled cloak to its deformed weakness. People hate to be reminded of ills they are unable or unwilling to remedy: such reminder, in forcing on them a sense of their own incapacity, or a more painful sense of an obligation to make some unpleasant effort, troubles their ease and shakes their self-complacency. Old maids, like the houseless and unemployed poor, should not ask for a place and an occupation in the world: the demand disturbs the happy and rich: it disturbs parents. Look at the numerous families of girls in this neighbourhood: the Armitages, the Birtwhistles, the Sykes. The brothers of these girls are every one in business or in professions; they have something to do: their sisters have no earthly employment, but household work and sewing; no earthly pleasure, but an unprofitable visiting; and no hope, in all their life to come, of anything better. This stagnant state of things makes them decline in health: they are never well; and their minds and views shrink to wondrous narrowness. The great wish—the sole aim of every one of them is to be married, but the majority will never marry: they will die as they now live. They scheme, they plot, they dress to ensnare husbands. The gentlemen turn them into ridicule: they don't want them; they hold them very cheap: they say—I have heard them say it with sneering laughs many a time—the matrimonial market is

[6] A boyfriend who is thus welcomed may require an explanation. A girl cannot say anything. Nature would disapprove it as a rebellion against its instincts.

overstocked. Fathers say so likewise, and are angry with their daughters when they observe their manoeuvres: they order them to stay at home. What do they expect them to do at home? If you ask,—they would answer, sew and cook. They expect them to do this, and this only, contentedly, regularly, uncomplainingly all their lives long, as if they had no germs of faculties for anything else: a doctrine as reasonable to hold, as it would be that the fathers have no faculties but for eating what their daughters cook, or for wearing what they sew. Could men live so themselves? Would they not be very weary? And, when there came no relief to their weariness, but only reproaches at its slightest manifestation, would not their weariness ferment in time to phrenzy? Lucretia, spinning at midnight in the midst of her maidens, and Solomon's virtuous woman, are often quoted as patterns of what 'the sex' (as they say) ought to be. I don't know: Lucretia, I daresay, was a most worthy sort of person, much like my cousin Hortense Moore; but she kept her servants up very late. I should not have liked to be amongst the number of the maidens. Hortense would just work me and Sarah in that fashion, if she could, and neither of us would bear it. The 'virtuous woman,' again, had her household up in the very middle of the night; she 'got breakfast over' (as Mrs. Sykes says) before one o'clock a.m.; but she had something more to do than spin and give out portions: she was a manufacturer—she made fine linen and sold it: she was an agriculturist—she bought estates and planted vineyards. That woman was a manager: she was what the matrons hereabouts call 'a clever woman'. On the whole, I like her a good deal better than Lucretia; but I don't believe either Mr. Armitage or Mr. Sykes could have got the advantage of her in a bargain: yet, I like her. 'Strength and honour were her clothing: the heart of her husband safely trusted in her. She opened her mouth with wisdom; in her tongue was the law of kindness: her children rose up and called her blessed; her husband also praised her.' King of Israel! your model of a woman is a worthy model! But are we, in these days, brought up to be like her? Men of Yorkshire! do your daughters reach this royal standard? Can they reach it? Can you help them to reach it? Can you give them a field in which their faculties may be exercised and grow? Men of England! look at your poor girls, many of them fading around you, dropping off in consumption or decline; or, what is worse, degenerating to sour old maids,—envious, backbiting, wretched, because life is a desert to them; or, what is worst of all, reduced to strive, by scarce

> modest coquetry and debasing artifice, to gain that position and consideration by marriage, which to celibacy is denied. Fathers! cannot you alter these things? Perhaps not all at once; but consider the matter well when it is brought before you, receive it as a theme worthy of thought: do not dismiss it with an idle jest or an unmanly insult. You would wish to be proud of your daughters and not to blush for them—then seek for them an interest and an occupation which shall raise them above the flirt, the manoeuvrer, the mischief-making tale-bearer. Keep your girls' minds narrow and fettered—they will still be a plague and a care, sometimes a disgrace to you: cultivate them—give them scope and work—they will be your gayest companions in health; your tenderest nurses in sickness; your most faithful prop in age. (Brontë 1974: 376-379)

Caroline's long speech on the ignominies of being 'an old maid' is entirely omitted in the translation[7]. The plea for the financial independence of single women depicts the dire situation unmarried women were subject to in Victorian England. In fact, this excerpt is of tremendous importance, as it hails men — 'men of Yorkshire', 'men of England', 'Fathers' — on (almost) equal terms, while pleading for cultivation and occupation for women. It is true that the arguments for not keeping "girls' minds narrow and fettered" lead up to them becoming men's "gayest companions in health", "tenderest nurses in sickness" and "faithful prop in age" — thus reinforcing traditional stereotypes of the caring female —, however, the tirade's arguments and length all point to a growing awareness of the role of women as independent beings in society. Furthermore, Caroline's voice is audible, even if she remains hostage to her circumstances.

2. The narrator's interventions are often deleted. In the following examples, the narratorial voice is totally silenced in a., and partially muted in b.
   a. Rules, no doubt, are necessary in such cases, and coarse and cruel masters will make coarse and cruel rules, which, at the time we treat of at least, they used sometimes to enforce tyrannically; but, though I describe imperfect characters (every character in this book will be

[7] The inclusion of the full speech here serves the purpose of clearly showing how much text is deleted from the Portuguese version, as well as to highlight what is discarded in the translation in an unequivocal way.

found to be more or less imperfect, my pen refusing to draw anything in the model line), I have not undertaken to handle degraded or utterly infamous ones. Child-torturers, slave masters and drivers, I consign to the hands of jailers; the novelist may be excused from sullying his page with the record of their deeds.
Instead, then, of harrowing up my reader's soul, and delighting his organ of Wonder, with effective descriptions of stripes and scourgings, I am happy to be able to inform him that neither Mr. Moore nor his overlooker ever struck a child in their mill. [Brontë 1974: 52-53]

b. You will think I have depicted a remarkable slattern, reader;—not at all. Hortense Moore (she was Mr. Moore's sister) was a very orderly, economical person; the petticoat, camisole, and curl-papers were her morning costume, in which, of forenoons, she had always been accustomed to "go her household ways" in her own country. She did not choose to adopt English fashions because she was obliged to live in England; she adhered to her old Belgian modes, quite satisfied that there was a merit in so doing.
Mademoiselle had an excellent opinion of herself, an opinion not wholly undeserved, for she possessed some good and sterling qualities; but she rather over-estimated the kind and degree of these qualities, and quite left out of the account sundry little defects which accompanied them. [Brontë 1974: 55]

Hortênsia Moore (era irmã de Moore) tinha uma excelente opinião de si própria, opinião que não era absolutamente falsa, porque possuía algumas qualidades preciosas; mas dava excessivo valor ao grau e género destas qualidades e esquecia-se de uma multidão de pequenos defeitos que as acompanhavam[8]. [Brontë 1943: 43-44]

and

3. Any evidence of language diversity disappears entirely — as three of the characters are half Belgian, French language occasionally intrudes on the English text.
   a. "Eh, bien! Tu ne déjeûnes pas ce matin?"

[8] Hortense Moore (she was Moore's sister) had an excellent opinion of herself. This opinion was not entirely untrue, as she possessed some precious qualities. However, she valued the degree and kind of these qualities excessively, and forgot a multitude of small defects that accompanied them. My translation.

The answer and the rest of the conversation was in French, but as this is an English book, I shall translate it into English.
"Is breakfast ready, Hortense?"
"Certainly; it has been ready half an hour." [Brontë 1974: 91]

— Então, não almoças esta manhã?
— O almoço está pronto, Hortênsia?
— Decerto, já há meia hora[9]. [Brontë 1943: 43]

b. "Quelle idée! to destroy them. Quelle action honteuse! On voyait bien que les ouvriers de ce pays étaient à la fois bêtes et méchants. C'était absolument comme les domestiques Anglais, les servants surtout: rien d'insupportable comme cette Sara, par exemple!" [Brontë 1974: 93]

Que vergonhosa acção! Bem se via que os operários daquela terra eram, ao mesmo tempo, estúpidos e maus. Absolutamente como os criados ingleses, as criadas sobretudo: nada mais insuportável do que aquela Sara, por exemplo![10] [Brontë 1943: 44]

As French was the most prestigious foreign language in Portugal at the time, it is safe to assume that at least some of these omissions are due to the intended readership — this seems to strengthen the hypothesis that the target audience was not particularly cultivated.

Whereas omissions (a) point out to the fact that gender difference was not deemed relevant and/or adequate for the targeted readers, which may have been a decision of the publisher's or the translator's — should the latter be the case, this would go to prove that resistance to the dictatorship did not necessarily rhyme with an espousing of gender equality. By this token, the Portuguese text is deprived of one of the most progressive aspects of the novel: its agenda for women's rights to mobility and action. Omissions (b) showcase a concept of 'novel' that does not quite comply with Brontë's.

I claim that these blind spots result partially from an inability and/or resistance to reading the novel on its own terms, and partially from what Lawrence Venuti calls "the domestic inscription" in translating. According to

---

[9] 'So you do not have lunch this morning?'
'Is lunch ready, Hortênsia?'
'Of course, it has been ready for half an hour.' (my translation)

[10] What shameful doings! It was obvious that the workers of that land were both stupid and mean. Just like the English servants, particularly the female servants: no one was more unsufferable than that Sara, for instance! (my translation)

the author, "translation becomes the site of interpretive communities that may support or challenge current canons and interpretations, prevailing standards and ideologies" (2013: 20).

Final remarks

Following Venuti's conceptualization of the translating act, my very imperfect reading of *Shirley* and its Portuguese counterpart, *Os caminhos do amor*, should not be read as an indictment of the translation and of the translator. It does not prove that translations are bad. Hopefully it does put in evidence that a translation is always a situated reading of a given text, and cannot — should not? — be taken to be what it cannot be: a silent copy of the so-called 'original'. Translations, very much like women, have been gagged and silenced, downtrodden and undervalued throughout the ages. This, I claim, has made cultures incapable of discussing and assessing the part translations and translators have played in languages, cultures, and the fabric of imagination.

References

Brontë, Charlotte. 1943. *Os caminhos do amor*, trad. Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Inquérito.

Brontë, Charlotte. 1974. *Shirley*. Harmondsworth: Penguin.

Brontë, Charlotte, 2007. *Selected Letters of Charlotte Brontë*, ed. Margaret Smith. Oxford and New York: Oxford University Press.

Monteiro, Adolfo Casais. 1954. Prefácio', Ernest Hemingway, *O Adeus às Armas*, trad. Adolfo Casais Monteiro, Lisboa: Ulisseia.

Gezari, Janet. 2007. 'Introduction', Charlotte Brontë, *Shirley*, Oxford and New York: Oxford University Press, pp. vii-xxii.

Gilbert, Sandra M. and Susan, Gubar. 2000. *The Madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven and London: Yale University Press.

Leone, Carlos. 2004. *O essencial sobre Adolfo Casais Monteiro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Said, Edward. 2000. *Reflections on exile and other essays*. Cambridge/MA: Harvard University Press.

Sexton, Anne. 1999. "The silence". *The Complete Poems*. Boston: Houghton Mifflin Company, p. 318.

Shuttleworth, Sally. 1996. *Charlotte Brontë and Victorian Psychology*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.

Sontag, Susan. 2007. *At the same time. Essays and Speeches*, ed. Paolo Dilonardo and Anne Jump. London and New York: Hamish Hamilton.

UNESCO. 1957. *World Illiteracy at Mid Century*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

Venuti, Lawrence. 2013. "Translation, Community, Utopia". *Translation changes everything*. London and New York: Routledge, pp. 11-31.

Translating the Revolution: Kate Millett's *Política Sexual* (1974) on the eve of the fall of the Portuguese dictatorship

Maria Zulmira Castanheira
Universidade Nova de Lisboa
Centre for English, Translation, and Anglo-Portuguese Studies

Abstract Kate Millet (1934-2017) was an American writer and artist who was active in the Women's Liberation Movement. Her revolutionary and controversial book *Sexual Politics* (New York, 1970) is a seminal work of academic feminist literary criticism which exerted a decisive theoretical influence within the context of so-called Second Wave feminism. The author addresses the political and cultural dimensions of sex and the gender and sexual oppression of women in patriarchal Western societies, pioneering an analysis of some literary works viewed as reflecting and supporting the oppressive values under critique. The work, envisaging a revolutionary change in political relations between men and women, proved to be a bestseller in the United States: in its first year on the market it sold 80,000 copies.

Four years later, exactly on the eve of the overthrow of the dictatorial regime that ruled Portugal between 1926 and 1974, a mutilated, albeit groundbreaking, Portuguese translation was published by Publicações Dom Quixote. In spite of the repressive action taken by the censorship apparatus and the political police, this publisher founded in 1965 dared to publish books containing ideas contrary to the ideology of Estado Novo, thus contributing to the cultural renewal of the country.

This essay will focus on the constraints of the sociopolitical context in which the Portuguese translation of Millet's work was published, namely the close surveillance exerted by censorial agents on the topics of female emancipation and of sexuality. It will analyse the publisher's policy choices and it will further examine the cuts made to the source text, their possible motivations and implications. Fewer than four months after the printing of this 'partial' translation, making some chapters of Millet's challenging book available to Portuguese readers, the Portuguese 'Carnation Revolution' opened up the country to democracy.

Katherine (Kate) Millett (1934-2017) was an American writer and artist who was active in the Women's Liberation Movement. Her revolutionary and controversial book *Sexual Politics*, based on her PhD dissertation in English and Comparative Literature at Columbia University and published in New York in the summer of 1970, is a seminal work of academic feminist literary criticism which exerted a decisive theoretical influence within the context of the so-called Second-Wave feminism. The author addresses the political and cultural dimensions of sex and gender and sexual oppression of women in

patriarchal Western societies, pioneering an analysis of a number of literary works viewed as reflecting and supporting the oppressive values under critique. The work, envisaging a revolutionary change in political relations between men and women, proved to be a bestseller in the United States: in its first year on the market it sold 80,000 copies. In that same year Kate Millett was the theme of a *Time* magazine cover story (issue of 31 August 1970, Vol. 96, No. 9).

Four years later, on the eve of the overthrow of the dictatorial regime that ruled Portugal between 1926 and 1974 (the Estado Novo or "New State"), a mutilated, albeit groundbreaking, Portuguese translation was published by Publicações Dom Quixote; but fewer than 3 years earlier, the same publisher had already disseminated a short part of *Sexual Politics* in a book that collated texts from different sources, almost all of them translated, on women's emancipation.

Following Gideon Toury's proposed perspective that translations must be understood as "facts of target cultures" (Toury 1995: 29), this essay focuses on the constraints of the sociopolitical context in which the Portuguese translation of Millett's work was published — namely the close surveillance exerted by censorial agents over the topics of female emancipation and of sexuality:

> The censors' major targets were, above all, works regarded as tending to subvert State order and security, notably those inspired by Marxism-Leninism, about the crises in the Roman Catholic Church and all books which might "pervert customs", "the honour and chastity of women, family and societal morals". (Gomes 2006: 69-70)[1]

The publisher's ideological interventions derived from policy choices are analysed and the essay further examines the cuts made to the source-text, their possible motivations and implications.

In spite of the repressive action taken by the censorship apparatus and the political police, Publicações Dom Quixote, founded in Lisbon in April of 1965 by the Danish Ebba Merete Seidenfaden, known in Portugal as Snu Abecassis (1940-1980), dared to publish books containing ideas contrary to the ideology of the Estado Novo, thus contributing to the cultural renewal of the country[2].

---

[1] Original in Portuguese: "Os grandes alvos do aparelho censório eram, sobretudo, as obras consideradas como tendentes à subversão da ordem e segurança do Estado, nomeadamente as de doutrinação marxista-leninista, sobre as crises na Igreja, e todas aquelas que pudessem, a seus olhos, perverter os costumes, "a honra e pudor da mulher, a moral da família e da Sociedade" (Gomes 2006: 69-70). All translations from the Portuguese into English are mine.

[2] Snu Abecassis was well-informed as to what was being published beyond Portugal: her parents were journalists (her mother worked for a time at Penguin), her step-father, Tor Bonnier, a publisher. She was thus aware of printed media and publishing circles, in addition to which she had good

Snu Abecassis was a young woman of broad horizons and liberal thinking, who had lived in Denmark, Sweden, the UK and the US and who believed she could change mindsets in Portugal by means of the publishing project which was Dom Quixote[3]. Such an aim called for determination given not only the severe limitations imposed by the dominant powers on the dissemination of information (to maintain order and uphold the established regime), but also because of her status as a woman in a conservative/traditionalist society which relegated women to a secondary place, restricting them to home and family[4]. The fact that she was foreign, of a well-to-do social stratum and part of an influential family gave her some space in which to work. However, this did not stop the political police from interrogating her several times, as it did not stop some of her publications from being seized[5].

Among the publications of Dom Quixote, a publisher which for a decade garnered great prestige and respect, «Cadernos Dom Quixote» [Dom Quixote Notebooks] were included. This series, launched in 1967, comprised non-fiction (essays) on topics of the time, published in small-format, low-cost books. At the beginning of no.1, titled *O Conflito Israelo-Árabe* [The Arab-Israeli Conflict] (September 1967), the guiding principles of the series were set out:

> A new series must correspond to a need which we aim to meet. The lack, in the Portuguese-language market, of books that are at the same time cheap and quality publications, capable of reaching broad, diverse segments of the public,

---

international contacts, notably with foreign literary agents, members of the diplomatic corps in Lisbon and correspondents of foreign media working from the capital. On Snu Abecassis' life and work see Pinto 2011.

[3] In an interview dated 7 December 2003 for *Correio da Manhã*, one of her daughters, Rebecca Abecassis, she too a journalist, confirmed her mother's objective in creating Dom Quixote: "My mother wanted to change Portugal through D. Quixote. She published books that were banned, and when the Secret Police (PIDE) went to the premises, she brought books home with her in the boot of her car and hid them beneath the stairs so that nobody could find them." [Original in Portuguese: "A minha mãe queria mudar Portugal, através da D. Quixote. Publicava obras que eram interditas e quando a PIDE ia às instalações da editora, ela trazia os livros para casa, na mala do carro, e escondia-os debaixo da escada, para ninguém os encontrar."] http://www.cmjornal.xl.pt/domingo/detalhe/rebecca-abecassis-a-coragem-que-eles-tiveram-foi-surpreendente.html.

[4] On women under the Estado Novo see: Pimentel 2011 and Pimentel and Melo 2015.

[5] "Unlike newspapers, books are not subject to prior censorship; rather they are subject to subsequent activity by the PIDE, which results in the banning and physical removal of books, an easy way to muzzle publishers and suffocate them economically." (Pinto 2011: 137) [Original in Portuguese: "Ao contrário dos jornais, os livros não estão sob censura prévia, mas ficam sujeitos à atividade posterior dos homens da PIDE, que se traduz na proibição e apreensão física dos livros, uma forma fácil de amordaçar as editoras e de as sufocar economicamente."]

> is the *raison d'être* of CADERNOS DOM QUIXOTE [...] Aware as we are of such a lack, it is therefore our aim to make available to Portuguese-language readers a series of small volumes, varying in size and price, covering the most diverse sectors of literature, of information — in short, of culture[6].

Some years later, upon publication of no. 37, the short promotional text that introduces the volume sheds further light on the aims of the series, affirming that the latter will set out to disseminate among the Portuguese texts of international thought on the great issues of the contemporary world, with a view to creating an opportunity for forming informed opinions:

> CADERNOS DOM QUIXOTE aim to make available to Portuguese readers international texts viewed as relevant for an understanding of matters that affect the world in our time. We do not always agree with the ideas espoused by the authors. However, we are of the view that these ideas convey different ways of thinking and that knowledge of them is indispensable to whoever wishes to arrive at an opinion[7].

A study of the titles comprising the series (in which the cover of each volume is in a different colour) and of the names of the authors concerned allows us to understand, on the one hand, that the aim of liberalising and modernising culture in Portugal implied incurring serious risks and constantly defying the authorities. Among the areas chosen by the series, we find the crisis in the Roman Catholic Church, the Vietnam War, the Pill, drugs, apartheid, the May 1968 events in France, hippies, etc. Because they dealt with polemical subject matter which featured on the censorship blacklist, some volume numbers were apprehended and banned by the political police[8].

---

[6] Original in Portuguese: "Uma nova coleção deve corresponder a uma necessidade que se procura satisfazer. A falta no mercado de língua portuguesa de livros simultaneamente baratos e de qualidade, capazes de atingir um público vasto e diversificado constitui a razão de ser dos CADERNOS DOM QUIXOTE [...] Conscientes de tal lacuna, é assim nosso objetivo pôr à disposição dos leitores de língua portuguesa uma série de pequenos volumes, de tamanho e preços variáveis, abrangendo os mais diversos setores da literatura, da informação — da cultura, numa palavra."

[7] Original in Portuguese: "CADERNOS DOM QUIXOTE pretendem pôr à disposição do leitor português textos internacionais considerados relevantes para a compreensão de problemas que afectam o mundo dos nossos dias. Nem sempre estamos de acordo com as ideias expressas pelos autores. Todavia, entendemos que elas exprimem diferentes maneiras de pensar, cujo conhecimento se torna indispensável para quem pretenda formar uma opinião."

[8] Of the list of 900 titles banned between 1933 and 1974 drawn up by José Brandão, 23 were Dom Quixote publications, notably a number of books published as «Cadernos Dom Quixote».
It was sometimes the case that, before the books were seized by the political police, many copies had already been sold, thus enabling the publishers' aim of social intervention, in addition to economic

On the other hand, it is clear that this struggle for freedom of information and pluralism in the closed and authoritarian society which Portugal was at the time was carried out, to a very large extent, by resorting to translation (notably in the areas of history, politics, sociology and philosophy). Over the past few decades, Translation Studies have provided more in-depth analysis on the close ties between translation, politics, and ideology. Álvarez and Vidal (1996) argue that all translation is a political act, given that it is a "culture bound" practice, and that the choices made by publishers and translators — two powerful players among the numbers of translation agents (Milton and Bandia 2009: 1) — have underlying political motivations which can be at the service of either conservative or innovative forces. Dom Quixote aimed for a space of non-conformism and for this reason its editorial programme was clearly — and necessarily — ideologically oriented: "In a sense, it can be said that any translation is ideological since the choice of a source text and the use to which the subsequent target text is put are determined by the interests, aims and objectives of social agents" (Schäffner 2004: 142).

Much of the contents of «Cadernos Dom Quixote» was translated, namely from the international periodical press, which proves the important role played by translating activity in the resistance to the dictatorial regime of the day. The series clearly set out to bring current affairs and thought to Portuguese readers, who otherwise would find it very difficult to access them. Thus, translation was an essential tool to meet needs and fill in gaps in the target culture, to use Gideon Toury's formulation (Toury 1995: 22)[9].

It was precisely in «Cadernos Dom Quixote» that Millett's *Sexual Politics* was first introduced in a Portuguese translation, however fragmented. When Dom Quixote decided to "import" Millett's text into the Portuguese language, it made a voluntary gesture with a clear political meaning: "any decision to encourage, allow, promote, hinder or prevent to translate is a political decision" (Schäffner 2004: 136). In 1971 — therefore not very long after the original English-language publication — series no. 37 was published under the title *Mulheres contra Homens?* [Women Against Men?], one of several titles presented as questions, showing that the intention of the series was to set people to thinking on the subjects put forward. At the end of the book the following is

---

success. This occurred with no. 13, *A Crise na Igreja* [The Crisis in the [Roman Catholic] Church], one of the most polemical: the book ended up being banned, but when that happened more than 13,000 copies had already been sold (Pinto 2011: 147).

[9] We must bear in mind, when referring to the reading public, that the levels of illiteracy were still high at the time (about 30% in 1968), that the level of schooling among the literate was low, and that the part of the population which could read foreign languages was small.

stated: "This book was printed in Gráfica Brás Monteiro — Lisbon in June 1971 for Publicações Dom Quixote, R. Luciano Cordeiro, 119 — Lisbon."[10] With a view to ensuring readers would subscribe to the series, the book contains a page with the titles already published and their prices (between 20 and 30 Escudos). It should be noted that the numbers are not listed in order, there being no information on numbers 2, 4, 10, 11, 12, 13, 15, 24 and 34, that is, the numbers that had been seized.

At the time, after the so-called *Primavera Marcelista* [Marcelo Spring], the moderate political liberalisation of the regime, and consequent relaxing of State censorship, was already suffering something of a regression[11]. However, *Mulheres contra Homens?* is not listed among banned books between 1933 and 1974 (Alvim 1992; Brandão 2012), despite dealing with an especially scrutinised topic, persecuted and silenced by the censorship apparatus for its revolutionary potential: women's emancipation[12]. This may be attributable to the publisher's care in affixing the disclaimer: "The views expressed in this book do not necessarily reflect the Publisher's views." Aware of the delicacy of the topic, Dom Quixote thus sought to defend themselves from the outset.

Following the policies defined for «Cadernos Dom Quixote» — to broach in each volume a "general interest" topic presented in a "quickly understandable

---

[10] Original in Portuguese: "Este livro foi composto e impresso na Gráfica Brás Monteiro — Lisboa em Junho de 1971, para Publicações Dom Quixote, R. Luciano Cordeiro, 119 — Lisboa."

[11] "Marcelo Spring": the first two years of the government presided over by Marcelo Caetano, the President of the Ministerial Council (1968-1970). "In fact, from the start of Marcelo Caetano's government, censorship began to show clear signs of moderation, immediately reflecting the differences in style of the new head of government, allowing for a degree of de-sacralising of the established powers and the gradual adopting of new working and journalistic language patterns. [...]. From 1970 on, and in keeping with the general tendency of regression in Caetano's liberalisation, there was a certain drawing back from the moderating line on censorship put in place from 1968 onwards. However, no strict return to the initial methods of Salazarist censorship occurred". (Barreto 282) [Original in Portuguese: "Na realidade, a censura logo desde o início do governo de Marcelo Caetano começaria a dar mostras cabais de moderação, reflectindo de imediato as diferenças de estilo do novo chefe do governo, permitindo uma certa dessacralização do poder e a adopção gradual de novos padrões de trabalho e de linguagem jornalística. [...] A partir de 1970, acompanhando a tendência geral de refluxo da liberalização de Caetano, registar-se-ia um certo recuo na linha de moderação da censura à imprensa iniciada em 1968. Não se verificaria, porém, um rigoroso retorno aos primitivos métodos da censura salazarista".]

[12] It was in 1933 (Decreto n.º 22 469, de 11 de abril) that censorship was extended to non-periodical publications, including books. These were mainly subjected to post-publication censorship, whereas the periodical press was subjected to prior, pre-publication censorship.

synthesis"[13] —, a selection for the volume was made of texts by 12 authors, almost all of whom women. However, the pink cover features only four of these names, the only Portuguese name being that of Maria Lamas (1893-1983)[14]. The other three are Valerie Solanas (1936-1988), Betty Friedan (1921-2006) and Kate Millett. In the lower part of the cover there is an image of a demonstration in the US showing women bearing placards with slogans such as "Up Against the Wall Male Chauvinist Pig Doctors", "Repeal All Abortion Laws", "Sisterhood is Powerful!" and "Welfare Mothers Unite!". Unlike other translated volumes published during the Estado Novo, in which the title and cover were manipulated so as to disguise the topic of the book, thus not to attract the censors' attention, in *Mulheres contra Homens?* this is not the case. Further, the paratext appearing on the back cover clearly identifies the contents: "The recent movements for women's emancipation, with the exception of certain extremes, have unequivocally reformulated the denunciation of an unjust situation — that of women, reduced to object status, whether it be in the family or on the social scale"[15]. At the end of the book there is a page with very brief biographical notes on the contributors, which inform that four of them work in the French and Italian worlds of journalism and publishing[16]. The remainder, with the exception of Maria Lamas, are presented as American feminist militants: Margaret Benston, Roxanne Dunbar, Kathy McAffee, Maria (or Marcia?) Salo, Valerie Solanas, Betty Friedan and Kate Millett. In the case of Valerie Solanas, Betty Friedan and Kate Millett, these notes refer to the works which made them prominent in the feminist movement[17].

---

[13] These words are taken from the note, included in vol. 5, *Guerra ou Paz?* (1968) [War or Peace?], in which the publishers welcomed the success of the series among the public.

[14] The cover was designed by Dom Quixote's main graphic artist, Fernando Felgueiras, who had been a political prisoner and who would go on to design the cover of the 1974 translation of *Sexual Politics*.

Maria Lamas, writer, journalist, translator, feminist. In the name of women's rights and democracy she fought against the Estado Novo dictatorship.

[15] Original in Portuguese: "Os recentes movimentos de emancipação feminina, descontados alguns exageros, vieram reformular inequivocamente a denúncia de uma situação injusta — a da mulher, reduzida à condição de objecto, quer ao nível familiar quer à escala social."

[16] Ingrid Carlander, who wrote for *Le Monde*; Jean-Michel Castel, editor of the women's magazine *20 Ans*; Romano Giacchetti, who wrote for *Fieira Letteraria*, the Italian letters, sciences and arts journal; and Maurice Girordias, a French publisher with links to erotic literature publishing in the US and France.

[17] Respectively, the *SCUM Manifesto* (1967), here defined as "one of the most violently anti-men texts ever written"; *The Feminine Mystique* (1963), which merely states that it made its author famous, but with the added information, which should be noted, that there was a Portuguese translation

The excerpt from Millett's book appears last. It is by far the longest, taking up 74 pages. It corresponds to the second chapter of the original, titled "Theory of Sexual Politics" and "Uma Política Sexual" [A Sexual Politics] in Gisela da Conceição's Portuguese translation[18]. As the focus of my essay is not to carry out a micro-textual analysis (an assessment of the translator's lexical choices, degree of closeness or departure from the original, etc.), I will merely say that the translation is very competent, very close to the original, and written in good Portuguese. There is no Introduction or Afterword for the publishers or translators to provide keys for understanding the text and render explicit the translation principles applied[19]. In terms of contents, this is the chapter which Millett herself viewed as the most important part of her book, as expressed in the Introduction to the first edition (1970). The author defines it as "notes toward a theory of patriarchy" (Millett 2000: 24), which are systematised according to biological, anthropological, ideological, sociological, psychological, economic, educational and class aspects. The "scientific" nature of Millett's study can help explain Dom Quixote's selection criteria. As publishers they were especially interested in the fields of the social and human sciences, thematic areas which indeed play a very important role in the landscape of translation under the Estado Novo, with several publishers having devoted series to these areas[20].

That same "scientific" nature can also help explain why the translation of Millett's work did not meet with the censors' disapproval. As argued by Teresa Seruya, serious approaches to matters of sex could at times be tolerated by the censors, above all from the 1960s onward, a period during which a certain degree of liberalisation with regard to works relating to sex can be detected:

> Books labelled as being about sexuality are considered to reveal usually serious, scientific approaches to the subject and are therefore not objectionable [...], whereas 'sexualism' tends towards immorality or even pornography. [...] We can observe a certain liberalization of censorship in this field — as indicated, for example, by the approval of Wilhelm Reich's *La fonction de l'orgasme*. (Seruya 2010: 137)

---

published by Ulisseia (*A Mística da Mulher*, Tradução de José Vaz Pereira, 1967); and *Sexual Politics* (1970).

[18] The other translators who worked on the volume were Alice Nicolau, António José Massano, António Pescada and Maria José Monteiro.

[19] The voice of Gisela da Conceição can be heard only in a single "Translator's Note" (p. 198) in which she explains the meaning of an English term related to an Indian cultural practice (purdah).

[20] See Seruya 2005.

However, we should note that in the same year of 1971 in which *Mulheres contra Homens?* was published, a work that would remain for the history of the struggle for the emancipation of women in Portugal was being written: *Novas Cartas Portuguesas* [*The Three Marias: New Portuguese Letters*] (1972). Denouncing the injustices generated by the repressive social and political structures of the Portuguese dictatorial regime and openly raising the debate about gender equality, the work was quickly seized by the police because its content was considered pornographic and offensive to public morality. The female authors, Maria Isabel Barreno (1939-2016), Maria Teresa Horta (b. 1937) and Maria Velho da Costa (1938-2020), known as the "Three Marias", were prosecuted and brought to trial, but they were absolved in May 1974, immediately after the Carnation Revolution. The case attracted the attention of international feminist movements and *Novas Cartas Portuguesas* was translated into several Western languages.

Two and a half years after the publication of *Mulheres contra Homens?*, Gisela da Conceição, now joined by Alice Sampaio and Manuela Torres, would again be tasked by Dom Quixote with translating *Sexual Politics* directly from the English original: *Política Sexual*. The book, with a printing date of 8 January 1974, was published in another of the imprint's series, significantly titled «Viragem» [The Turn]. The renewed aim of ideological intervention in the Portuguese cultural context, with a view to change — which can be included in Toury's concept of "cultural planification" (Toury 2001) — is explicitly addressed in the series:

> Polemical or non-conformist are attributes which justify the books of this series. Debatable books, therefore. Books that were not written to please this or that reader. Which open doors. Which make readers think and think again. Books for those who do not have answers to every question, to every doubt[21].

The fact that Dom Quixote returned to Millett's text shortly after the publication of *Mulheres contra Homens?* shows how relevant it was viewed by the publisher and the need it felt it was meeting in making available to Portuguese readers a fuller form of a work that it regarded as essential. We can interpret this insistence as a deliberate wish to promote Millett's image and work. We

---

[21] Original in Portuguese: "Polémico ou inconformistas são qualificações que se justificam para os livros desta colecção. Livros discutíveis, portanto. Livros que não foram escritos para agradar a este ou àquele leitor. Que abrem portas. Que fazem pensar e repensar. Livros para quem não possui uma resposta para todas as perguntas, para todas as dúvidas."
Política Sexual is no. 6 in the series, which began in 1972 with Wilhelm Reich's *Escuta, Zé Ninguém*. When *Política Sexual* was published Reich's book was out of print.

cannot, however, infer from this that the publishers necessarily subscribed to the views contained in *Sexual Politics*, as the imprint indeed states.

Compared to the 1971 edition, the 1974 paratextual framing was somewhat more developed. The biographical note at the beginning of the volume identifies Millett as of Irish Catholic descent, and details are given as to her academic trajectory and feminist militancy; in it, however, the publishers do not express value judgements as to the contents. If in the biographical note included in *Mulheres contra Homens?* there was a mere mention that *Sexual Politics* was "much debated" ["discutidíssimo"], the 1974 edition refers to the fact that Millett attained the "international renown which she now enjoys with the publication of *Sexual Politics*, whose main part is to be found in this volume"[22]. However, on the back cover, that is, in a very visible part of the book, the publishers dared to insert a more explicit text, designed to attract the public's attention:

> After the publication of this book (several million copies sold), which reproduces a brilliant PhD dissertation presented by the author at Columbia University, Kate Millett became known as one of the main theorists of the so-called women's liberation movement, which has been so controversial the world over. Of all the questions with which the reader will be faced, the not least surprising will be the following: HOW DID AN ALMOST ACADEMIC DISSERTATION BECOME THE BIBLE OF A MOVEMENT WHICH PRESENTS ITSELF AS BEING SO RADICAL?
>
> Central to the thesis is the statement that there are no differences between the two sexes other than genital features. 'Male' and 'female' are viewed as no more than "cultural conditioning" whose rise and development the author seeks to uncover by resorting to History, Psychology and Literature.
>
> *It is the main, historical part of Millett's PhD dissertation which we now bring, following an agreement with the publishers of the original, to Portuguese readers, who can thus acquaint themselves with and ponder the basic tenets of the feminist movement through the text of one of its most authoritative members.*] [italics for emphasis][23]

---

[22] Original in Portuguese: "projecção internacional de que hoje desfruta com a publicação da obra *Sexual Politics*, cuja parte central constitui o presente volume."

[23] Original in Portuguese: "Depois da publicação deste livro (vários milhões de exemplares vendidos), que reproduz uma brilhante tese de doutoramento apresentada pela autora na Universidade de Colúmbia, Kate Millett passou a ser considerada uma das principais teóricas do chamado movimento de libertação das mulheres, que tantas polémicas tem suscitado em todo o mundo. De todas as interrogações que o conhecimento da obra irá pôr ao leitor, a não menos surpreendente será, aliás, a seguinte: COMO PÔDE UMA TESE QUASE ACADÉMICA TORNAR-SE NA BÍBLIA DE UM MOVIMENTO QUE SE APRESENTA TÃO RADICAL?

It should be noted that the imprint highlights the academic origin of the book, which can be regarded as a way of stressing the serious nature of the study. It seems that the publisher was unaware of the close relationship between academic work and the formation of the ideology of the North-American feminist movement. In its inception the movement was largely composed of educated middle-class women. At the same time, the imprint promotes the book, even using upper case letters when presenting it as a "Bible", an inescapable authority on the issue.

Once again, this is a translation of only one part of *Sexual Politics*, albeit a great deal longer: the entire second part of the source text (chapters 3 and 4), titled "Historical Background". Given that the second chapter had already been translated, we find that, in total, only 59% of the book was translated (3 chapters out of a total of 8). The remaining 41% was eliminated.

In *Translation and Power* Maria Tymoczko and Edwin Gentzler argue: "One must analyze not only the parts of the source text and source culture that are present in translated texts, but also the parts that are left out" (Tymoczko and Gentzler 2002: xx). These authors draw attention to the fact that choices made by publishers and/or translators in selecting parts of a source text, thus bestowing importance on them to the detriment of what is left out — as is the case of *Sexual Politics* — constitute an attitude of *partiality*. This manipulation results in a *partial* representation of the source text — "the act of translation [is] partisan" (*ibid*.: xviii)[24]. The 1974 Portuguese translation of *Sexual Politics* is thus a *partial* translation according to this view: the selection process which presided over the manufacture of *Sexual Politics* clearly conditioned the image of Millett's book in the arrival context, doing so by subjecting it to certain cuts. If, as Álvarez and Vidal argue, translation "creates an image of the original, particularly for those who have no access to the reality of that original" (1996: 5),

---

No centro da tese que apresenta encontra-se a afirmação de que não existem, para além das características genitais, diferenças entre os dois sexos. «Masculino» e «feminino» não seriam mais do que «condicionamentos culturais» cuja formação e desenvolvimento a autora procura desvendar recorrendo para isso à História, à Psicologia e à Literatura.

É a parte central e histórica desse trabalho de doutoramento de Kate Millett que se proporciona agora, por acordo com a editora original da obra, ao leitor português, o qual pode assim conhecer e reflectir sobre as teses fundamentais do movimento feminista através do texto de um dos seus mais autorizados elementos."

[24] In this work, the two authors argue that "[t]ranslations are inevitably partial" because "information in a source text is [...] always more extensive than a translation can convey", just as "the receptor language and culture entail obligatory features that shape the possible interpretations of the translations, as well as extending the meanings of the translation in directions other than those inherent in the source text" (*ibid*.: xviii).

Sexual Politics projected, in Portugal, an image of Millett's book which differs significantly from the original.

What, then, was left out of this translation that only made some chapters of Millett's challenging book available to Portuguese readers? The publishers' remarks in the volume reinforce that this is not a full translation, and in them we can find clues that justify the suppression effected: "By agreement with the Author, the Portuguese edition does not include the chapters «Instances of Sexual Politics», «Theory of Sexual Politics», already published in *Mulheres contra Homens?* (Cadernos Dom Quixote no. 37) and «The literary reflection»"[25]. In 2015 I wrote to Kate Millett enquiring as to how contacts proceeded between her and Dom Quixote and what reasons were given for not producing a full translation, but received no reply.

The 5 chapters not translated into Portuguese ("Instances of Sexual Politics" and the four of "The Literary Reflection") correspond to the greater part of Millett's literary analysis (with the exception of part of the "Historical Background", in which Victorian literature is analysed, from page 100 to 143 of the 1974 Portuguese translation). As it is known, the original is a dissertation of English and Comparative literature, and it becomes obvious that a part of the backbone of the original is absent from the translation. Millett combines literary analysis with cultural analysis — history, philosophy, sociology, anthropology, psychoanalysis. This was the aspect privileged by Dom Quixote to the detriment of the chapters in which Millett scrutinises a number of male authors who, from her point of view, reflect and perpetuate the sexist vision of the relation between men and women in patriarchal society. The author extensively analyses works by Henry Miller, Norman Mailer, D. H. Lawrence and Jean Genet. The latter is taken as a counterpoint of the perspectives presented by the other three, to illustrate with textual examples how, under patriarchy (viewed as a controlling political institution), male sexual oppression over women, reducing the latter to a position of submission and humiliation, rests on social and cultural constructs of what is "male/masculine" and what is "female/feminine"[26].

---

[25] Original in Portuguese: "A edição portuguesa não inclui, por acordo com a Autora, os capítulos «Instances of Sexual Politics», «Theory of Sexual Politics», já publicado no volume *Mulheres contra Homens?* (Cadernos Dom Quixote n.º 37) e «The literary reflection»."

[26] To quote Millett's reasons for her choice of authors: "Alone of our contemporary writers, Genet has taken thought of women as an oppressed group and revolutionary force, and chosen to identify with them. [...] Lawrence, Miller, and Mailer, identify woman as an annoying minority force to be put down and are concerned with a social order in which the female would be perfectly controlled. Genet, however, has integrated her into a vision of drastic social upheavel where her ancient subordination can produce explosive force" (Millett 2000: 356).

Indeed, the decision to exclude these chapters may have originated in the fact that Portuguese readers were not familiar with the authors analysed by Millett, which would have made it commercially uninteresting to invest in translating these analyses[27]. We could counter this argument with the fact that Millett very clearly explains the examples she chooses from the works she analyses and that such textual examples of the oppression of women could even work towards a better understanding of the ideas she espouses, which would have been of benefit. However, another issue may have influenced the publishers' decision: the fact that the writers concerned were, all of them, foreign writers banned by the censors. Several translations of Henry Miller's work had been banned, notably *Nexus* in 1960, *Tropic of Capricorn* in 1961, *Sexus* in 1962 and *Tropic of Cancer* in 1973. Norman Mailer's *The Armies of the Night* and *An American Dream* were banned in 1967 and 1968, respectively. Jean Genet's *The Thief's Journal* was outlawed in 1973, and Lawrence's *Lady Chatterley's Lover* was banned in 1970. Publishing a work that discussed books accused by the censors of being "pornography" or excessively "realistic", a synonym for "immorality" (Seruya 2010: 135-136), as well as other titles by the same authors (some already available in Portuguese, others not yet[28]), may have been deemed dangerous. This will have been all the more so as the authorities might fear that Millett's critical interpretation could arouse in readers the desire to read such works or re-read them from a different perspective (but, on the other hand, the Portuguese editions of Millett's work do not omit pages of discussion of the ideas of Engels, Marx, Sartre, authors who were especially suppressed by the Estado Novo censorship apparatus, it should be noted)[29].

---

[27] See the case of D. H. Lawrence, who has already been analysed: "Was Lawrence, then, a well-known author in Portugal in the early 1970s? Yes and no. [...] his most important novels and some of his short-fiction had already been translated into Portuguese and he was taught at university level; he had even been the subject of a couple of academic dissertations in the 1950s and 1960s, but his impact outside the academy and restricted intellectual circles was relatively limited." (Fernandes 2007: 168)

[28] Teresa Seruya states that no author was outlawed. Censors scrutinised each work after publication, and banning also depended on circumstances and on the censor's degree of cultural preparation (Seruya 2010).

[29] Nevertheless, we do find in the 1971 Portuguese translation a number of brief examples of literary analysis both in the body of the text and in the footnotes. Millett always has literature as her ultimate concern; therefore, the latter pervades her book in its entirety. These references to literary texts can, however, appear without a framework, or even incongruously, precisely because of the information which had been suppressed. An example can be found on page 194 of the 1971 translation where it is stated: "In the passages analysed at the beginning of this study". In fact, the excerpts from literary

It is interesting, from the point of view of the visibility given to translated literary works and as a sign of concerns to direct and educate readers, to note the fact that in its 1974 edition the publishers went to the trouble of supplying information on the existence of Portuguese translations of several of the works referenced by Millett. In the form of "Publishers' Notes" we find, between pages 103 and 141, bibliographic references which may discreetly have led readers to read Norman Mailer's *Um Sonho Americano* (Lisbon: Portugália Editora), Hardy's *Judas O Obscuro* (Lisbon: Portugália Editora), Charlotte Brontë's *Villette ou Num Colégio de Raparigas* (Lisbon: Portugália Editora), Faulkner's *Luz de Agosto* (Lisbon: Livros do Brasil) and Oscar Wilde's *O Retrato de Dorian Gray* (Lisbon: Portugália Editora). In all of them a particular fact strikes the reader: no translator is identified, and the date of the Portuguese edition is always omitted.

Within the limits of this essay I have sought to trace the footprint of the importing of Kate Millett's revolutionary work into Portuguese. It seems to me that this particular case shows how translation can be a platform of resistance to established powers which shield themselves behind repressive mechanisms to stop the dissemination of knowledge of political, ideological, religious and cultural alternatives. The *revolutionary* translation of *Sexual Politics* (although also conservative, in the sense that certain cuts were made to the source text) appeared when the Portuguese dictatorship was already deeply drained. Fewer than four months after the printing of this translation the "Carnation Revolution" opened up Portugal to democracy. Although not translated in full, Millett's book is no less a relevant event in Portuguese translation history. It was a recently published book which had made the feminist movement a central topic and had been highlighted in the international press in proposing a new chapter of sexual politics which aimed at "the revolutionary transformation of the power relations that structure the patriarchal supremacy of men over women" (Cascais 2005: 152)[30]. By its nature associated to the dissemination of ideas, translation can be, as it has very often been throughout history, a potentially catalysing practice in political and cultural transformation, a revolutionary act.

works which Millett analyses at the beginning of *Sexual Politics* do not feature in the Portuguese translation since the first chapter was left out.

[30] Original in Portuguese: "a transformação revolucionária das relações de poder que estruturam a supremacia patriarcal dos homens sobre as mulheres."

References

Álvarez, Román and M. Carmen-África Vidal. 1996. "Translating: A Political Act". In *Translation, Power, Subversion*, Román Álvarez and M. Carmen-África Vidal (eds.). Clevedon, Philadelphia and Adelaide: Multilingual Matters, 1-9.

Alvim, Maria Luísa. 1992. *Livros Portugueses Proibidos no Regime Fascista: Bibliografia*. Trabalho realizado no âmbito das disciplinas Bibliografia e Metodologia da Investigação em Bibliotecas e Arquivos do Curso de Especialização em Ciências Documentais da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Braga. http://eprints.rclis.org/9342/1/livros_proibidos.pdf.

Barreto, José. 1999. "Censura". In *Dicionário de História de Portugal*, António Barreto and Maria Filomena Mónica (eds.), Vol. VII / Suplemento. Lisboa and Porto: Figueirinhas, 275-284.

Brandão, José. *Livros Proibidos nos Anos da Ditadura de 1933 a 1974*. https://bibliblogue.files.wordpress.com/2012/04/200412livrosproibidos33_74.pdf.

Cascais, António Fernando. 2005. "Política Sexual". In *Dicionário da Crítica Feminista*, Ana Gabriela Macedo and Ana Luísa Amaral (eds.). Porto: Edições Afrontamento, 151-152.

Fernandes, Isabel. 2007. "The Taming of Lady Chatterley's Creator: D. H. Lawrence in Portugal after Seventy Years". In *The Reception of D. H. Lawrence in Europe*, Christa Jansohn and Dieter Mehl (eds.). London: Continuum, 158-172.

Gomes, Joaquim Cardoso. 2006. *Os Militares e a Censura. A Censura à Imprensa na Ditadura Militar e Estado Novo (1926-1945)*. Lisbon: Livros Horizonte.

Lamas, Maria, Valerie Solanas, Betty Frieden, Kate Millett et al. 1971. *Mulheres contra Homens?* Colecção «Cadernos D. Quixote» 37. Lisbon: Publicações D. Quixote.

Millett, Kate. 1994. *Política Sexual*. Tranduzido do inglês por Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Colecção «Viragem» 6. Lisbon: Publicações Dom Quixote.

Millett, Kate. 2000 [1970]. *Sexual Politics*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Milton, John and Paul Bandia (eds.). 2009. *Agents of Translation*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Pimentel, Irene Flunser. 2011. *A cada um o seu lugar: A política feminina do Estado Novo*. Lisbon: Temas e Debates/Círculo de Leitores.

Pimentel, Irene Flunser and Helena Pereira de Melo. 2015. *Mulheres Portuguesas. História da vida e dos direitos das mulheres num mundo em mudança*. Lisbon: Clube do Autor.

Pinto, Cândida. 2011. *Snu e a Vida Privada com Sá Carneiro*. Lisbon: Publicações Dom Quixote.

Schäffner, Christina. 2007. "Politics and Translation". In *A Companion to Translation Studies*, Piotr Kuhiwczak and Karin Littau (eds.). Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 134-147.

Seruya, Teresa. 2005. "Colecções e bibliotecas entre os anos 40 e os anos 70: apontamentos para uma história da colecção Livros RTP-VERBO." In *Estudos de Tradução em Portugal. Colecção Livros RTP-Biblioteca Básica Verbo I*, Teresa Seruya (ed.). Lisbon: Universidade Católica Portuguesa, 31-52.

Seruya, Teresa. 2010. "Translation in Portugal during the Estado Novo Regime." In *Translation under Fascism*, Christopher Rundle and Kate Sturge (eds.). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 117-144.

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Toury, Gideon. 2001. "A Tradução como Meio de Planificação e a Planificação da Tradução". In *Histórias Literárias Comparadas. Colóquio Internacional. Universidade Católica Portuguesa 11 e 12 de Novembro de 1999*, Teresa Seruya and Maria Lin Moniz (eds.). Lisbon: Edições Colibri/ Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, 17-32.

Tymoczko, Maria and Edwin Gentzler (eds.). 2002. *Translation and Power*. Amherst and Boston: University of Massachusetts Press.

Índice

Era uma vez a tradução...
Once upon a time there was translation...
Breves notas para um demorado volume. Uma introdução tentativa 7
Maria Lin Moniz, Isabel Capeloa Gil, Alexandra Lopes

Part(e) 1

Notas para a (re)definição dos estudos de tradução — conceitos, problemas, metodologias
Notes towards the (re)definition of translation (studies) — concepts, problems, methodologies

What happened in translation studies before Translation Studies?
On transfer in French translation knowledge (1900-1960) 25
Lieven D'hulst

Towards the history of indirect translation research: main trends, pending questions and possible lines of future enquiry 46
Hanna Pięta | Rita Bueno Maia

Reflexões em torno do conceito de "pegada tradutológica":
uma proposta metodológica à luz do trabalho de Teresa Seruya 63
Fernando Ferreira Alves

A tradução de teatro (também) é literária 84
Christine Zurbach

Responsabilidade humanitária das humanidades modernas 94
João Almeida Flor*

* Artigo com embargo

Part(e) 2

A história da tradução como provocação da história cultural
Translation history as a challenge to cultural history

Inversão de marcha. Para um entendimento da história da tradução à luz de uma concepção estético-filosófica da acção do futuro sobre o presente e o passado 105
José Miranda Justo

On the fragmented history of Translation Historiography 123
José Lambert

Translation histories, cultural exchange and the translation anthology 140
Patricia Anne Odber de Baubeta

Contributos para uma história da tradução luso-brasileira 164
José Antonio Sabio Pinilla

Para a história da tradução em Portugal 183
Jorge M. C. Almeida e Pinho*

Itinerância, tradução e sátira em drama do Renascimento inglês: alguns desafios críticos e éticos 201
Rui Carvalho Homem

Da história da tradução como teoria(zação) da história literária: "um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)" 218
Marta Teixeira Anacleto

História da tradução, história da edição. O predomínio das traduções de espanhol e a Agência Portuguesa de Revistas (1950-1970) 233
Ana Teresa Marques dos Santos

Outono, papoilas, tradução, meias idades e uma nova língua 252
Margarida Vale de Gato

* Artigo com embargo

Part(e) 3

Inventando o(s) Outro(s) em tradução ao longo dos tempos
Inventing (the) Other(s) in translation throughout the centuries

Translations of fear and practices of citizenship 277
Isabel Capeloa Gil

"Quem são os Alemães": a tradução de *Germania* de Tácito em Portugal durante a Segunda Grande Guerra 287
Alexandre Dias Pinto | Carlota Miranda

The translations of Hitler's *Mein Kampf* in Portuguese 322
Maria Lin Moniz

Books at war: pro-Nazi and pro-Allied propaganda publications censored in Estado Novo Portugal 339
Zsófia Gombár

Literatura portuguesa para crianças? Literatura para crianças portuguesas? Do lugar da tradução na literatura para a infância (séculos xviii e xix) 354
Maria Teresa Cortez

Tradução e Ideologia. A exemplo das versões portuguesas do romance de Erich Kästner *Emil und die Detektive* 375
Maria António Hörster | Cornelia Plag

Construção da imagem literária da Rússia pré-revolucionária no romance soviético traduzido durante o regime do Estado Novo. O lado moral do "espectro soviético" 397
Nonna Pinto

A tradução de literatura homoerótica nos anos 90 em Portugal — história de uma tradução e de uma não tradução 421
Teresa Fernandes Swiatkiewicz

The promise of visibility: the prize effect on the circulation of Japanese literature in Portugal 442
Marta Pacheco Pinto

Por detrás do ecrã: a (história da) tradução na RTP contada por quem sabe 467
Márcia Dias Sousa

Part(e) 4

Seres de carne e osso: tradutores, editores, críticos & outros agentes provocadores
Flesh-and-blood beings: translators, editors, critics & other agents provocateurs

Telling stories of the translator's body: revisiting the Septuagint Legend and the Myth of Echo 491
Joana Moura

Philo Judaeus — translator extraordinaire 509
Karen Bennett

Mediating between empires: institutionalizing the office of Ottoman dragomans and Habsburg interpreters 532
Michaela Wolf

Four French-Canadian official translators and historians (1837-1927) 551
Denise Merkle

A tradução como *catharsis*? Subsídios para o estudo de Camilo Castelo Branco tradutor 569
Maria dos Anjos Guincho

Alberto Figueira Jardim, um anglófilo esquecido 584
Jorge Bastos da Silva

Translations, variations and political adaptations: Portuguese versions of Schiller's *Wilhelm Tell* in the course of time 602
Anne Burgert

Um tradutor em apuros. A polémica entre Eduardo Scarlatti e Henrique Galvão a propósito da tradução de *Mourning becomes Electra* 616
Miguel-Pedro Quadrio

Ruy Belo — para além de Babel 643
Teresa Ferreira

Acerca da versão inglesa de *Sans*, de Samuel Beckett 669
João Dionísio

Part(e) 5

Mulheres e(m) tradução — subsídios para uma história difícil
Women and/in translation — notes towards a difficult history

The female translator in the archives: Isabel Florence Hapgood 681
Michelle Woods

Translation, censorship and gender (de)construction: from savage Pearl to tamed Perla 697
Carmen Camus-Camus

Mulheres, morte e moral: dois filmes censurados no Estado Novo dos anos 1950 718
Katrin Pieper*

Once upon a time there was pseudotranslation in popular fiction: women writers in a censoring regime 747
Cristina Gómez Castro

Taming Shirley? On translation, exile & gender 763
Alexandra Lopes

Translating the Revolution: Kate Millett's *Política Sexual* (1974) on the eve of the fall of the Portuguese dictatorship 779
Maria Zulmira Castanheira

* Artigo com embargo

Esta coleção de ensaios traça caminhos percorridos e por percorrer numa área do saber crucial para o conhecimento dos modos como as culturas, suas línguas e literaturas se constroem em contacto com o(s) outro(s). Enquanto campo dos Estudos de Tradução, a história da tradução frequentemente transgride e reconfigura o que julgávamos saber sobre a história cultural, desafiando (tres)leituras sobre a natureza complexa e sempre instável das práticas culturais. Os 40 estudos são dedicados a uma das mais relevantes figuras da história da tradução em Portugal: **Teresa Seruya**.

This collection of essays traces the paths taken and yet to be taken in an area of knowledge crucial to ascertaining the ways in which cultures, and their languages and literatures, are constructed in contact with the other(s). As a field within Translation Studies, history of translation has often transgressed and reconfigured what we believe to know about cultural history, thereby challenging (mis)readings on the complex and unstable nature of cultural practices. The 40 essays are dedicated to one of the most relevant figures in the history of translation in Portugal: **Teresa Seruya**.

CATÓLICA
CECC · CENTRO DE ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO E CULTURA
LISBOA

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA